سَنَابِلُ الْبَصِيرَةِ

دراسات نقدية في نماذج من الإبداع المغربي المعاصر



منشورات موقع بلد الطيوب سلسلة الكتاب العربي

سَنَابِكُ الْبَصِيرَةِ

دراسات نقدية في نماذج من الإبداع المغربي المعاصر

د. أحمد بلحاج آية وارهام

الكتاب: سنابل البصيرة - دراسات نقدية في نماذج من الإبداع المغربي المعاصر

الكاتب: د. أحمد بلحاج آية وارهام

الطبعة: الأولى

الناشر: موقع بلد الطيوب (منشورات الطيوب)

لوحة الغلاف للتشكيلية المغربية: خديجة حطاب

سلسلة الكتاب العربي 16

الإيداع القانوني:

دار الكتب الوطنية (بنغازي – ليبيا)

2021 / 208

ردمك:

ISBN 978-9959-1-2408-1

التصفيف والإخراج: موقع بلد الطيوب

www.tieob.com

info@tieob.com

2021

المقدمة

إبداعٌ يغسِلُ تجاعيد الروح

1

2

. . . ونهرٌ يغسل تجاعيد الروح

فأحاديةُ المعنى، وتبلُّدُ الروح، وانبتارُ الوجدان، وشبقيةُ الاستنساخِ، كلها تهدِّدُ الإبداع لا محالة، مثلها مثل منطقِ السوق ومنطقِ المباهج التقنية المُسطِّحةِ للخيال. ففي ظل هذا الطقس، وهذه الطقوسِ المُسَيِّجةِ للذات والروح؛ ألاَ يُمكنُ للإبداع أن يقود ثورة روحية مُمكنة في أرْخَبيلاَتِ النزوعِ الاستفرادي بالإنسان، وبطموحاته الرحبة الصافية ؟

أكيدٌ أن الإبداع؛ بمختلف تجلياته وتمظهراته؛هو ضد اليقينيات المُصْمَطَةِ، وضد تكبيل شمس الجماليات لإخصابِ القبح. ومن ثَمَّة كان نبضَ النبض، ونهرَ الأنهار الغاسل لتجاعيد الروح في الفضاء الكوني، ونبتةً خَضِلةً في صحراء الوجدانات.

3

نشرب منه فنرى أحوال العالم الجوانية

بهذا التصور قارَبْنا هذه النماذج الإبداعية المغربية المعاصرة، في اللغة والبلاغة والشعر والسرد، رامين من وراء ذلك إلى تشكيلِ جماليات للروح، وإلى الرفقِ بهشاشة هذه الروح المُداهَمَةِ بأصناف من الفظاعات والقساوات. ففي هذه النماذج جاء الإبداع كما كأس نشرب منها، ونَتملأَّها، وحينما ننظر إلى داخلها، أو من خلالها نرى أحوال العالم الجوانية:

مَنْ يَخْدُم هَذِي ٱلْكَأْسَ لِيَكْشِفَ أحْوَالَ ٱلْعَالَمْ

يَرْفَعُ حُجبَ ٱلْغيبِ مِنَ ٱلْمُلْكِ إلى ٱلْمَلَكُوتْ

فَجَمِيلُ أَنْ أَفْنَى

مُحْتَرِقًا بالحُبِّ

وَلَمْ تَمْسَسْنِي ٱلنَّارْ.

فالنفس البشرية بعامة لا ينفذ إليها إلا ما لا تراه، وما لا تراه لا يأتي به إلا الإبداع الذي يتجاوز– حسب تعبير أدونيس – (الدَّيْنَوِي) و(الدَّيْنَنِي)، وأحكامَ العقل ومُواضعَاتِهْ، فهو إبداعٌ تتجسد فيه مقاماتٌ مباينةٌ لمسار قشرة الحياة، فيه نجد حوادث وظواهر ومواقف تعلو – في كُنْهِهَا – عن أُنْظُومَاتِ العقل وتَمظْهُراتِه، وترفرف في أعالي اللغة الصاعدة من (موطن الأسرار) في الكون، وفي النفس البشرية معا. من هذا الموطن تُشرقُ هذه النماذج التي تناولناها، وفيه تصب، هل نقول إنها تجاربُ لا يُنالُ ماؤُها إلا بالمكاشفة والذوق، ولا يُغرَفُ إلا بأواني الحدوسِ والأُخْيُولاتِ، والبصائر التي لا تلعب بها رياح النظريات؟ هي من نقطة ما في الغيب؛ كائنة بين القلب والكون؛ تنطلق فتغرق في موطن الأسرار حيث الحب، والعمْقُ والشموليةُ وتماهي التناقضات وانصهارها في مِرْجَلِ الجمال الأسنى.

وهي إذن تجارب مصالحة متلذذة بنار الرموز المشتعلةِ فيها، تصالح بين عمقْ الرؤيات المتناثرة في الزمان والمكان، من خلال وحدة الوجود المنظومة بخيط الجمال، لتُرِيَنا لغةُ وحدسًا وبصائريا ووجدانا هذه الوحدةَ وهي تتغلغل في الوجود الواحد، فتفترش الأزمنة والأمكنة والكائنات والأحوال والمواقف والمظاهر على اختلاف شِيَاتِهَا؛ من دون استثناء ؛ فأينما ولينا وجوهنا الرائية فهناك وحدة وجودية. فمن يستطيع حينها أن يقصي بيتَ الوثَنِيّ او نار المجوسيّ او حانة المنفَلِتِ؟ سؤال تبقى هذه التجارب الإبداعية في لهيبه متوحدةً ومفارقةً، بمعنى أنه لامجال فيها لمكان قُدسي أو مكان وثنيٍّ

فَكُنْ صَدِيقِيَ حَتَّى إِنْ تَكُنْ وَثَنًا فَقَدْ عَبَدْتُ بِكَ ٱلْأَوْثَانَ وَٱلْحَجَرَا

إنها تجارب إبداعية يغدو فيها كل مقام أو مكان أو اسم أو حال أو تصور أو أي شيء في الوجود مشمولا بالوحدة، مثلما تغدو الخمرةُ وبيتُ النار والحانةُ والمسجدُ والوثنُ والناسوتُ والشيطان غير خارجة عن هذه الوحدانية. لماذا ؟- مع أننا لا اتصور (اللماذا) في الإبداع – لأن مراميها تتعدى الظاهر، وتتعامل مع الرموز اللامحدودة واللانهائية، ومع الحرية في كل شـيء:

مِنْ مَشْرِقِ ٱلرَّاحِ شَمْسٌ حُرَّةٌ طَلَعَتْ

لِمَغْرِبِ ٱلرُّوحِ تَفْنَى فِي مَعَانِيها

وإذا كانت هذه التجارب الإبداعية المغربية تحاول أن تتنفس روائح كل الأمكنة وكل الأزمنة المضمَرة، فإن لغتها هي لغة الإثمِ اليتيم الجميل الممعن في نشوته وفتوحاته تقول بملء حروفها وتراكيبها:

أَخْرُجُ مَكْشُوفَ ٱلرَّأْسِ خَلِيعًا مَجْنُونًا

وَأَحْمِلُ ٱلْعَالَمَ تَحْتَ جَنَاحِي

مُحَلِّقًا فَوْقَ خَرَابِ ٱلْعَقْلِ ٱلْمَحْبُوسِ

فهي؛ في كيانها الأعمق الشفيف؛ تقفز فوق نمطية الحياة بمنظور رؤيوي متسعٍ، يحمل الكثير من المضامين المحفِّزة على المستقبل. وهي كذلك عَبرَ اًمتدادها الفني والجمالي ا تحمل في ثناياها جزئيات الحياة العميقة الغور.

ولذلك كانت أبعاد رؤية مبدعيها متنوعة ومتعددة بتعدد ثقافتهم. إذ الثقافة العليا هي السمة الأكثر بروزًا لتكوين رؤية شاملة عن الحياة والوجود، وعن جوهر الجوهر فيهما. والمبدع الإنسان هو الذي يقدم رؤيته المختلفة والخارجة عن سياق الحياة النمطي، بحيث تَكونُ هذه الرؤية معرفةً مفارقةً للمعارف المتداولة، فاعلةً في الكوائن كما الضوء، وهو الذي كذلك يكتب من خلال تجربته الذاتية عُمقًا إنسانيا لاحبًا. ومبدعٍدون رؤيةٍ بانية هو كائن منخرطُ في السديم.

فالالتصاق إذن بجزئيات الحياة الكونية هو أهم مقومات هذه التجارب الإبداعية، لأنه يمزج استنساغات أصحابها باستنساغات الناس، ومحلوماتهم بمحلومات الناس، وتطلعاتهم بتطلعات الناس، وموروثهم بالموروث الإنساني الكوني، لأجل تشييد محطة ينطلقون منها للإصغاءِ لعصرهم وتياراته المتناغلة، وفهمِ ما يتطلبهُ من رؤيةٍ ومنهج مختلف. ومن ثمة الانعطاف لإدخال اللامعقول في مفهوميةِ عالم الإبداع، وخلخلةِ البدَهيات المحنِّطة، وكسحِ ألغامِ التوقعات المُلجمة، ليتعرَّف الكائن على جوهره المنسي.

وبهذا تكون هذه النماذج من الإبداع المغربي الحالي قد استوعب الحياة، وأصبح تنفسُها في عصرنا .الذي أضحى سقفُ توتراته مرتفعا إلى ما لا نهاية له .أمرًا مُلحًّا، وضرورة أونطولوجية. وما الاحتفاء به إلا احتفاء بالحياة المتَّزنة، وبقيمة الإنسان على هذه الأرض. والحياة ليست يومًا واحدًا، ولا كذلك قيمة الإنسان.

وقد أدرنا الحديث عنها تأملا ونقدا واحتفاءً في ثلاثة فصول تقدمُها مقدمة، وتعقبها خاتمة؛ وهي:

الأول منها كرَّسناه للغة والبلاغة باعتبارهما المسْكَن والمرآةَ لكل بناء تخييلي جمالي.

والثاني للمتخيل الشعري ومقترحاته الجمالية عندالشعراء: محمد السرغيني، محمد السبايلي، مصطفى الشليح، عبد الله المتقي، مصطفى ملح.

والثالث للمتخيل السردي عند عبد القادر الشاوي وفاتحة مرشيد، بوصفه عالما مركّبا تتناسل فيه عوالم صغرى؛ لها خرائطها وطقوسها، وآليات اشتغالها داخل بنيات ضدية، تتجادل وتتكامل، وفق أُنظومة جمالية افتراضية.

الفصل الأول

النموذج اللغوي والبلاغي

1

لغة العمق العاطل

إن الكائن المفكِّر في الكتابةِ وبالكتابة لهو الكائن اللغوي بامتياز لكونه مبدع حضارات وثقافات ما تزال تتناسل على سطح كوكبنا ونتداولها. وهي في جوهرها تعتمد على اللغة؛ التي هي مجموعة أصوات منطوقة ومسموعة خاضعة لحركيَّة الجسد وتوتُّراتِه؛ للتواصل والتثاقف سواء أكان ذلك في لبوس شفاهي أم في لبوس كتابي.

والمعايير التنافسية القائمة اليوم في "القرية الكونية" الموسومةِ بالشوملةِ تفرضُ على الكائن لغتها باسم المستقبل، وتهدِّدُه بالاغتراب عن ذاته، وتربته، وجذوره، وعن كل ما يربطه بممارسة اختلافه ككائن خلاق. وبما أن اللغة كيان، فإن مداراتها تختلف باختلاف تمَوْقُعِ الإنسان ذاتًا وبيئةً وتصوراً ووجدانا وزَمَنًا، حيث نلتقي مع عديدٍ من اللغات تصدُرُ عنه وتُجَلِّيهِ وتُفصحه، وتكون أبعاده وقيمته الوجودية؛ أعلاها: لغةُ الكتابة ولغة اللامحدود.

1- لغة الكتابة ولغة اللامحدود

فالكتابة تورُّطٌ وتوريطٌ، لا ترفعُ التناقضَ، ولا تَتَغَيَّا التصالحَ والوحدة، وإنما تنشدُ إبراز الاختلاف كبُعد جوهري في الوجود، والرفعَ من إيقاعِ سيرته، لا كضرورة وُجُودية مُلِحَّةٍ ومقموعةٍ، بل كجسرٍ لا مُتَنَاهٍ بين المألوف و المجهول، بين الثبات والتحول، بين التكينُن واللاتَكَيْنُن. إنها الوجه المشعُّ إيقاعًا وغربةً وحميميةً في غيهبِ الزمن، وهي الشذوذ الأرقى المُطَالِبُ بحق الاختلاف كفضيلةٍ ضرورية، ليست لغتُها هي حالةَ الكلام العامِّ المشترك بين الجميع، وإنما هي حالة الإحاطة والتجاوز؛ أسلوبها تتبدَّى فيه أسرارُ الدم والغرائز، والعمقُ الشديدُ وكثافة الصورِ، واختباراتُ الأجسادِ والرغبات، والأزمنةُ السريةُ المنغلقة والمغلقة.

إنها احتفالُ الواضحِ أو الخفي، الذي عن طريقه نلجُ إلى معبد يفرضُ علينا إيماناً ضمنيًّا وقدرًا من العادات، وإشاعةً تُحول ما يمكن أن نقوله وتُحمله بنوايا تكبر فعالياتها بقدر ما يُعترفُ بها. فهي

تساؤلٌ حول القيود والأعباء التي يفرِضها الوجود (1)، وكل مُبدعٍ يواجه هاتيك القيودَ بالكتابة كسلاح إشكالي للتحرر من المحدَّد والخروج عليه وحماية الذات. والشعرُ؛ بما هو إشكاليةُ كتابة عُليا؛ يحمي نفسه من كل مُحَدَّدٍ، وذلك بالخروج عليه والنأيِ عن سلطانه، والدخولِ في اللامحدود حتى لو ألفى نفسه أعزلَ من أي سلاح، إذ سلاحه هو لغته ورغبتُهُ في الذود عن جوانية العالم وإنسانيته ضد مظهرانيته وصرامة تفسُّخه، فأن تكتب شعرا معناه أن تكون في لامبالاةٍ مع الخارج تجعلك سيد الكون، وتحسسك بأن لك تجربة خارجة عن نطاق التفاهم والاتفاق والتواطؤ والقانون، هي الخطأ والخارج، هي ما يُسْتعصى إدراكه، هي الشاذ والمختلفُ (2) الذي مع غير أنس ذاته الحميم لا يأتلفُ، وبما أنها كذلك فإن الكائنَ المشغولةَ به والمنذُورَةَ له يكون متعددًا لا واحديًّا، متنوعا لا مُنَمَّطًا.

2 - كائن متعدِّدٌ. . أم كائنٌ مخدَّرٌ؟

وهنا تكمن المعضلةُ!!

فالكائن سيرورة وانفتالاتٌ وجودية، وعمقٌ زمنيٌّ متأبٍّ على إواليَّاتِ الرصد وآليات التنميط مهما أمعن مكرُها في التخفِّي. له وجهان: وجه هو ميزةُ الضلال، ووجهٌ هو قابليةُ الإصلاح، واختلافهُ هو آخر ما يمتلكه ويعتدُّ به في مواجهة المخدِّرِ الذي يحقن به يوميا. فالاختلافُ هو نوع من المقاومة لطاحونةٍ ترومُ انتزاعَ الكائن من كائنيته وكينونته، والمطالبةُ بالحق فيه في عالم لا مُبَالٍ ومتشابهٍ وشرسٍ يعني المطالبةَ بإنسانية مفتقدةٍ في حضارة مزعومةٍ همُّها رفاهيةُ القلة وبؤس الكثيرين، (3) ولذلك كان لجوء هذا الكائن إلى لغة عمقه العاطل تعبيرا أقوى عن تشبُّثِه باختلافه، ورفضه لكل الأطاريح التي تسعى إلى فصله عن أبعاده الإنسانية ومناطقه الأخرى الحميمية التي لا يتم التكَيْنُنُ إلا بها كالمناطق الأخلاقية و الميتافيزيقية والأسطورية والجمالية والصوفية.

فهذه المناطقُ قد حاول الإعلامُ بتقنياته العُليا اجتثاثها وكشطها من ذاكرة الكائن ووجدانه عن طريق تسرُّبه إلى كل منزل في المعمور مثل أي منتوج استهلاكي، مع برامج هدفها تهييجُ بهيمية لا تحدُّ، مصحوبة بدعايات تحطُّ من قدر الكائن الإنساني، وتضعه في مرتبة الكائن المُخدَّرِ، وبدلاً من بيعِ السلعة له يتمُّ بيعه هو للسلعة (4)، وهذه هي أعلى قمةٍ لاستعباد الكائن البشري وتشويهه. وإذا كانت الرواقية قديمًا قد بصرت الكائن الآدمي بحقيقته الوجودية، وعرفته بأنه " مجموعة رغبات لا يمكن أن تلبى"، لأن في تلبيتها شقاء له، وتدميرا لطبيعته، وإفسادًا لوجوده، فإن الشومَلَةَ اليوم قد مكرتْ به وخدعته حين أعادت تعريفه بأنه "مجموعة رغبات يمكن أن تلبَّى"، وبتلك الخدعة تمكنت منه اقتصاديا وتكنولوجيا، وأفرغته وجدانيا حتى صار لا يرى إلاَّ هيَ، ولا يسمعُ إلا صوتها

في كل مستويات وجوده، كأنها إلهه الجديدُ، مما أدى به إلى نكوص وارتكاسٍ في هويته ومكوناته اللامادية.

إن الشعور بتهديد الشومَلَةِ لا يكفي؛

بل لابد من إحداث شرخ في الجدار حتى يتسرب شعاع من نور يضيء السديم الغامضَ الذي يغطي جوانية الكائن ويفعل فيها، (5) ويحدُّ من قيمته. إذ بإمكان نص شعري منسوج بماء صوفي ولغة مسكونة بالعمق العاطل أن يفتح العيون، ويُحدث انفعالا، ويكشفَ برهانا يُنير الوجود المهدد، ينيره هذا قدره... ولكن ليس في استطاعته أن يحول دون عسف السلطات واندفاعاتها وجشعها لامتلاك خيرات العالم وارتهان مستقبله الغير القار، كما ليس في استطاعته كذلك أن يحول دون الجوع والأوبئة والمظالم والتوترات والتشنجات والاختلالات. ولكنه قادر على أن يكون قوة شبيهة بقوة الجوع وما شابهها.. قوة تغادر معبر النجوم وبريقه، وتلتجيءُ إلى الهامش لتفعل فيه فعلتها الإنسانية. (6) والفعلةُ الإنسانية ما هي إلا حركيةُ السؤالِ داخل العمق العاطل بلغة المنْحَجِبِ.

فهل إذن؛

سؤال الذات وسؤال الوجود هما اللذان يحفران مجرى المعرفة الأونطولوجية؟ أم حركية الزمَان وملابساتها في العمق العاطل هي التي تفعلُ ذلك؟ إن حركية الزمن هي التي تتساءل ككل موحَّدٍ بعين التاريخ والذات. فعندما يطفو السؤال على السطح يكون قد استأصل جذوره وغَدا مُضمرا لأكثرِ الأسئلة عمقا، وبهذه اللعبة يتحول دائما إلى حركةٍ وفضاءٍ يقدم فيهما الكلام نفسه ناقصا غير مكتمل أي مبنيا على النقص والعوز ومحتاجا إلى ترميمٍ مستمرٍ وملءٍ لفراغاته المستمرة. فعن طريق السؤال يصعد الكائن بذاته ويمنحها الشيء كما يمنحها الفراغ الذي يُمكنها من أن لا تتملكه أو أن لا تتملكه إلا كرغبة.

فالسؤال إذن هو رغبة الفكر.. وهو الجواب عن شقاء السؤال.

والوجود الذي "يوضع موضع سؤال" هو وجود مضاء بقوة السؤال التي تعلو به نحو الصدارة، فيظهر عن طريقها بعد اختفاءٍ وتحجب، ولكنه ظهور مهدد بالاختفاء نتيجة لعبة السؤال. ولذلك فإن السؤال عن لغة العمق العاطل للكائن هو رغبة الفكر المتحرِّك، والحركة التي يغير فيها الوجود مجراه، فيظهر كإمكانية مرهونة بدورة الزمان.

وقطعا؛ فإن السؤال لا يجد تتمته واستمراره في الجواب المنبثق عنه، بل على العكس من ذلك ينتهي وينغلق بفضل الجواب، ليقيم نوعا من العلاقة التي تتميز بالانفتاح والحركة الحرة. فهو

يتوخى من الجواب ما هو غريب عنه، كما يتوخى منه كذلك أن يظل قائما فيه كحركةٍ لا تتوقف ولا تخلدُ إلى الراحة، (7) لأنها منذورةٌ لتبصير الكائن بالطريق الذي ضَلَّ عنه فضاعت منه ذاته.

3- طريقان لطريق واحد

والكائن على صعيد الآدمية له ماهيتان متلاحمتان ومتناغمتان لا يكون إلا بهما، ولا يفعل في الوجود إلا عن طريقهما:

أولاهما: ماهية فيزيقية مادية متحيزة الأبعاد.

وثانيتُهما: ماهية ميتافيزيقية صوفية شعرية، مفتوحة على اللانهائي، مسكونة بالمجهول، تواقة للامألوف.

وبهاتين الماهيتين يتم كمال الكائن، وتتحقق إنسانيته، وتبرز اختلافاته الممكنة والخلاقة. ولا يمكن إدراك مساراته الوجودية إلا بإدراك هاتين الماهيتين في شموليتهما، ودون عزل الواحدة عن الأخرى. ففهمُ الكائن هو فهمٌ للغة اللامحدود فيه، وكل نسيان أو تعطيل لهذه اللغة يعدُّ نسيانا وتعطيلا لعمقه.

فلغة اللامحدود هي لغة العمق التي تحاول الشوملة تعطيلها في الكائن، وتحاول الصوفية الشعرية تَسْييدَها من أجل إنقاذه وإنقاذ العالم معها من غياهب الفظاعات. فالصوفية الشعرية تلتقط كونيةَ الوقائع بمعزلٍ عن أسبابها وعللها، وباستقلالٍ تامٍّ عن مذاهبها ونِحلها ومُعتقداتها التي تنتمي إليها، على نحوٍ من الحدس Intuition عالٍ، ثم تصهرها في مضمار تجربتها القُصوى، لتُخرجها بعد ذلك لغةً بكراً ذات تلوينات وتنويعات ترى فيها كلُّ اللغات نفسها وتعدُّدِيَّةَ تجلياتها. وهذه الوحدة في التعدد هي التي كان ابن عربي قد نذر لها صوفيَّتَهُ الشعرية، وجلاَّها على نحو صريح في هذه الأبيات الذائعة الصيت:

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابِلاً كُلَّ صُورَةٍ — فَمَرْعًى لِغِزْلاَنٍ وَدَيْرًا لِرُهْبَانِ

و بَيْتًا لِأَصْنَامٍ وَكَعْبَةَ طَائِفٍ — وَ أَلْوَاحَ تَوْرَاةٍ وَمُصْحَفَ قُرْآنِ

أَدِينُ بِدِينِ اْلْحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَتْ — رَكَائِبُهُ، فَاْلْحُبُّ دِينِي وَ إِيمَانِي

إنها لغةُ وحدة العمق الحاملة لجمالية التعدد وجوهرية الكلمة وكونيتها لدى الكائن الكامل، لا تلتبس ولا تغدو محصورة أو مضللةً، ولا مستنفدة. فيها تتجلى رؤيا الألوهة أقوى ما يكون التجلي متعدِّدَةً في التوحد، فضاؤها التسامح والإدراك وليس التنابذ والانغلاق، لأن الألوهيةَ فيها هي ألوهية تَجَلٍّ جمالي على الكائنات، لا ألوهية طقوس ورسومات. وكل كائن له الحق في تصورها بمقدار ما تلقاه من تجلٍّ، وما دام منبع التجليات واحدا فإن إقصاء تجلٍّ من طرف تجل آخر هو محض افتراءٍ على الألوهية التي لا حدود لتجلياتها، "فإلهنا وإله اليهود والنصارى والصائبة وجميع الفِرق واحد، كما أخبر تعالى. إلا أن تجليه لنا غير تجليه في نزوله إلى النصارى، غير تجليه في نزوله إلى اليهود، غير تجليه لكل فرقة على حدتها. بل تجليه في تَنَزُّلِهِ للأمَّة المحمدية متباينٌ ومتخالفٌ، ولذلك تعددت الفرق فيها إلى ثلاثٍ وسبعين فرقة، وفي نفس هذه الفرق فِرق بينها تباين وتخالفٌ. وما ذلك إلا لتنوع التجلي بحسب المُتَجَلَّى له واستعداده، فتجلّيهِ تعالى واحدٌ في كل تنوع وظهور ما تغير من الأزل إلى الأبد (....) فليس في العالم جاحدٌ للإله مطلقا من طبائعيٍّ ودهريٍّ وغيرهما، وإن فهمت عباراته غير هذا فإنما لسوء التعبير، فالكفرُ في العالم كلُّهُ إذًا نِسْبِيٌّ، ولا أحدَ من عباد الله يعرفه في كافة تجلياته، ولا أحد منهم يجهله في كافة صفاته. " (8)

إن الصوفية الشعرية؛ باعتبارها لغةَ العمق العاطل للكائن؛ تَبْلُغُ فيها رؤيا الألوهية مداها حيث تتعالى على مختلف المعتقدات والمذاهب التي تُدعمها الدياناتُ، فالكلمة التي تتجلى من خلالها واحدة في اختلافها اللامنتهي، حتى ولوْ رشَحَتْ منها الحيرةُ القصوى، فتلك الحيرة ما هي إلا نتيجة تعدد التجلي وتنوعه، وسرعة تلاشيه، وغزارة التألقات الإلهية فيه. . ومن ثمة يكون حقلُ هذه اللغة حقلَ شساعات وانفلاتات، وحقلَ هشاشة وتقلبات، الكلمة فيه ألف ضوءٍ وضوءٍ حين تنغزل شعرًا بوجدانٍ صوفي.

فالشعر تجربة سالكة طريق الحدسِ

والتصوفُ كذلك تجربة سالكة طريق الحدس

وهاتان التجربتان تلتقيان في طريق واحدٍ هو جَوْهَرِيَّةُ الكلمة، وفي الاشتغال الجذري عليها بوعيٍ مخصوصٍ يجعل التعبير مُرتقيا إلى بصيرةٍ تتجاوز الطبيعةَ، كما يجعل نعمة الكلمة لديهما واحدةً لا تدوم أكثر من لحظة عابرة. . كلمة تخترق الشاعر والصوفيَّ وتنيرهما، مرجعةً إياهما إلى قُحُولتهما، ضئيلين، سريعيِ الزوال، شديدي الظمإ إليها. إذ لا شِبَعَ ممكنا في جوهرية الكلمة، ولا امتلاء يقينيا منها، فالإقصاءُ والشعور بالهجر هما الوجه الآخر لذلك النور الهارب، وهما نعمةُ وعقابٌ من لمح المجهول بعين الخيال، وأراد بسطهْ للكائن المُخدَّرِ البال. (9)

فالتجربتان إذن هما طريقان لطريق واحد هو الكائن الكاملُ في كونٍ كاملٍ، فهذا الكائن حين تخترقه الكلمةُ مثل جسم شفافٍ لا يسعهُ إلا أن يوليَ وجهَه بالضرورة شطر الكون الكامل، وليس شطر وجْهِهِ المادي، بمعنى أنه يُولِّي وجهَه للفضاء اللامادي الذي يعمل عملهُ في الذوق والحدس والخيال كأقانيم إنسانية ما تنفكُّ تهجسُ بقيم الجمال.

تلك هي ماهية لغةِ العمقِ العاطل التي تضطلع بها الصوفية الشعرية بوصفها تعبيرا عن الكائن الذي لم يُبْتَرْ وجدانه، ولم يُختصر إلى مكون واحد من مكوناته العديدة. إنها قولٌ يمثل نوره الكون بما يحتويه من عالمٍ متخيل طليق، يستطيع الكائنُ بفضله الإفلاتَ من التشيُّؤ، والنجاةَ من وضعه المقرر سلفا كزَبُونٍ لِما يُسَمَّى متجر الشوملة الكوني.

وإذن؛

فطريق الصوفية الشعرية هو وحده الكفيل بتخليص الكائن من الشقاء، وإيصاله إلى لغة العمق الرابطة بينه وبين الكون، والتي طالما افتقدها في سطوعه الماديِّ والتقنيِّ. إنه طريق يفضي به إلى باطنية النور التي تفضح مادية العالم الخارجي وشراسته وانطماسَ بعده الروحي، ويوقفه على تاريخ آخر مُغاير لمعنى التاريخ، وصادرٍ عن لغةٍ مشدودة إلى جوهر الماهية الإنسانية الكاملة التي يتجلى فيها الكون كلمة ضاجة بالأسرار، محلقة كطيور العطار بَحثا عن "السيمرغ"، ولكنها وبعد عناء البحث لم تجده إلا في نفسها، إذ هو غير منفصل عنها. (10)

فالإحساس بالقوة الروحية المسيطرة على الكون و الكوائن هو إحساس وجداني حدسي له اتصال مباشر بجوهرية الكلمة التي تتولد منها الصوفية الشعرية في كل لحظة بوجه جديد، حاملةً للكائن حصة اللامألوف التي تتأبَّى على التعريف، لأن التعريف الواضحَ يقتل، يغتال، وهذه الحصة لا يجليها إلا الشاعر المتقد بكلمات بانيات مضمار تقاطُعٍ ولقاء محدَّدًا وواضحا، بحيث يستحيل اختزاله في شكل ترسيمات منظمةٍ للزمن والفضاء، لكونه مجرةً شعرية تتجاهلُ أنسابها السرية الإحداثيات الفضائية الزمنية، ولكونه نابعا من ضرورة ملازمة لا تستثني فرادتها التوافق في جذرية الكلمة وفي جوهرية التجربة. (11)

4- التحرر من أغلال الأنا

وجوهرية التجربة لا تستند إلى المسبق، ولا إلى الموروث من الفكر والعوائد، وإنما إلى تمثلات روحها للكون، وإصغائها للغات أعماقه قصد استيلاد سرها. ولذلك تُعتبر خطوة انتقادية مثلها مثل روح الزن zen، فهي تسخر من الأحكام المسبقة، ومن الأنانية ومركزية الذات، ومن كل ما يُقَوْلِبُ الكائن أو يُنَمِّطُهُ، فنور كلماتها هو الذي يطهر الأنا Ego من صغائره، ويحرره من أغلاله.

رميت هَذَا اُلشَّيْءَ اُلصَّغِيرَ جِدًّا

اُلَّذِي يُسَمُّونَهُ "أَنَا"

وَ أَصْبَحْتُ اُلْعَالَمَ اُلْفَسِيحَ (12)

فشقاء الناس –كما يؤكد هيراقْلِيطسْ- يأتي من أنهم لا يعيشون في العالم، بل في عالمهم. ولا يغسلهم منه إلا جوهرية الكلمة الفائز نورها من الصوفية الشعرية كموجةٍ عارية منادية إلى الجوهر، وإلى رحابة المطلق وجماليته اللامحدودة. فالمنتهي هو اللامنتهي، واللامنتهي هو المنتهي، والحاضرُ هو نقطة ارتكاز الأزل.

وأمام هذا كله يبقى الكائن مجرد نقطة ماء في محيط الكون، ولكن هل تعرف نقطة الماء هاته أن المحيط فيها؟ وهل تعي روابطها بالكون؟.

وَتَزْعُمُ أَنَّكَ جِرْمٌ صَغِيرٌ وَفِيكَ انْطَوَى الْعَالَمُ الْأكْبَرُ

فحياتنا الصغيرة تنصهر في الحياة الكبيرة، فهي نحن ونحن هي. . . ولكن يبقى الإشكال في اختيار طريق الانصهار الأمثل درءًا للشقاء. والصوفية الشعرية وحدها؛ بوصفها لغة العمق العاطل، هي التي تفتح للكائن ذلك الطريق المؤدي إلى السكينة الداخلية، وإلى التناغم مع الكون، والإصغاء إلى موسيقى معناه التي هي بألف نغمة ونغمة، كل نغمة فيها تتوافق مع المتخيل والحدس والوجدان، وتكشف ما وراء المعنى الكلي، وتأخذ المتماهيَ معها إلى قلب الأشياء وإلى الينابيع الخفية للحقيقة.

إن طريق الصوفية الشعرية طريقٌ للجوهر، ولا يُفَسِّرُ وإنما يوحي بالحقيقة التي وراء الظاهر، فهو طريق سِرٍّ ما أن يسلكه الكائن حتى تنكشف له البواطن، ويشرق في دواخله الوجود الذي كان معطلا فيها بمادية الظاهر.

فهو قبل كل شيء طريق مذاق وتذوق Goût، لا طريق أُطُرٍ بُرهانية وتحديدات منطقية.

5 - الولوج إلى جوهر الأشياء

إن الصوفية الشعرية حفر في لغة العمق العاطل، ومجرًى للتأمل؛ غرضها استنارة الروح من أجل تحقيق الذات عبر الحياة اليومية وضبط النفس، والولوجُ إلى جوهر الأشياء بالحدس لا بالعقل. ومن ثم معرفة الحقيقة الأزلية. ورغم أن الحقيقة أو الواقع واحدٌ، إلا أنه يمكن معرفةُ هذا الواحد بآلاف اللآلاف من تجلياته، (13) وبذلك يرتفع الكائن إلى مقام الكمال فيرى الكون والكائنات

امتدادا له ونَفَسًا جماليا لا تشوه فيه ولا نقصان، فيحضنه بفرح واطمئنان وكأنه يحضن ياقوتة الحقيقة.

بهذا الفهم تؤسس الصوفية الشعرية الحرية الكاملة، وتجعل الحاضر أحد أسرارها الذي يتحد فيه المرئي واللامرئي، النسبيُّ والمطلق، ما يمضي وما يبقى. فهي تغوص بالكائن فيما وراء عالم المتناقضات الذي قِوامه التميز الذهنيُّ، دون أن تربطه بأي شكل من أشكال الطقوس والمعتقدات والقوانين واللغات التي تقص جوهره وتطمس عمقه، متوخية من ذلك تحريره ودعوته إلى مزيد من الصدق والحقيقة، وإلى عدم التمترس في خنادق الدُّوغْمَاطِيقِيَّات Dogmatismes، وإلى تجنب التصلب في طقوس بلا حياة.

إنها سراج مرفوع في بهيم الوجود.

و"ما من أحد يوقِدُ سراجًا ويغطِّيهِ بوعاءٍ، أو يضعه تحت سريره، بل يضعه في مكان مرتفع ليستنير به الداخلون" (14) فتعم الألفة والبساطة والتجرد وروح الاعتدالِ والتواضعِ والتسامح والرحمةِ والمحبةِ والتوازنِ والصفاء.

تلك هي الصوفية الشعرية.

نور يضيء ويحوِّلُ، ويغتبط بالواقع الحقيقي المتكلم لغةَ عمق الكائن، لا لغةَ قِشرته الوجودية

2

حضور النص القرآني في الشعر أهو تناص أم اقتباس؟

في الملتقى الدولي الثالث للأدب الإسلامي المنعقد بأكادير أيام: 21-23 شوال 1421هـ / 16-18- يناير 2001 حول "النقد التطبيقي بين النقد والمنهج" أثارت انتباهي مداخلة الأستاذة خديجة الفيلالي الموسومة بـ"حضور القرآن في شعر أحمد مطر" من عدة جهات؛ فهي:

أولا: ركزت على امتلاء شعر أحمد مطر بالنص القرآني.

ثانيا: استكناهها لآليات حضور النص القرآني في شعر الشاعر

ثالثا: اعتمادها على آليات التناص لكشف جماليات النص الشعري المطري.

رابعا: دلالة الصورة المعتمدة على آليات التناص.

فالمداخلة إذن عميقة ومحبوكة، مثيرة للأسئلة ومفجرة للمسكوت عنه في تراثنا النقدي والبلاغي. فنحن حينما نستحضر القرآن الكريم في وجداناتنا وإبداعاتنا ينبغي أن نستحضره بخصائصه وخصوصياته، وليس بخصائص وخصوصيات غيره من النصوص، لأنه نص فوق الأجناس النصوصية، وفوق مقاربتها. ومن هنا يحق لنا أن نتساءل هل حضور النص القرآني في النص الشعري تناص أم اقتباس؟!

ذلك هو السؤال الجوهري الذي أوقدته فينا مداخلة الأستاذة الفيلالي، ودفعتنا إلى عتبته وتناول بعضِ استشكالاته في النقاط التالية:

1- ليلُ النص وضوء المنهج

2- ميزات النص القرآني وخصائصه

3- ميزات النص الشعري وخصائصه

4- التناص وإشكالياته

5- تأثيل الاقتباس ومجالاته

6- رفع التعارض بين اللسان والطوية.

1- ليلُ النص وضوء المنهج

أكيد أنه عندما ندْرُسُ نصًّا من النصوص على ضوء منهج من المناهج نكون قد قرَّرنا مسبقا أن هذا النص تحجبه عنا سُدف، ويكتنفه ليل دامس، ومن ثمة فهو يحتاج إلى ضوء يكشف سراديبه ويبرز خباياه. وهذا الضوء هو ضوء المنهج، والمنهج كلمة شاملة لشتى المعاني اللغوية والثقافية والفكرية، تُسعفنا كلها على اقتحام ليل النص وفكِّ شفراته، والتغلغل فيما وراء غموضه الساطع أو وضوحه المفتعل الذي يخفي أمورا لا يود الإفصاح عنها لأسباب كامنة في بِنْيَتِه العميقة أو في نفسية منشئه. (1).

1.1- جناحا التحليل

ولذلك يأتي المنهج بضوئه لتحليله وتفسيره، والتفسير له جناحان: لساني وتاريخي لا ينهض إلا بهما، فالأول منهما يقوم على الخطأ والصواب وعلى التحليل الأسلوبي، والثاني يقوم على التحليل التاريخي الذي يعتبر أنَّ نظريةً جماليةً مَا إما أنها كانت موجودة أو غير موجودة في زمنها، و أن نصًّا ما إمَّا أنه إيديولوجي موجود أو غير موجود في زمنه، ولا يوجد هناك حل ثالثٌ. والنص لا يأخذ معناه إلا داخل سياق خاص، ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق تبقى ضرورية لفهم النص.

وبما أن الجناحين يعملان بطريقة لا تقبل الاعتباط فإننا نحس بتحكم في الطيران أثناء قراءتنا لنصٍّ مَا، والتحليق في أجوائه، (2) ودراسة صوره عن طريف رفع الحواجز الموضوعة بين الأجناس الأدبية وافتراض وحدة الثقافة العربية. فالصور مهما تعددت داخل نصٍّ فإنها تعود في النهاية إلى التعارض بين الظاهر والباطن، بين الحقيقة والوهم، بين اللباب والقشور، وبين اللاحق والسابق. (3)

ولكي يُعتبر التحليل مُرضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية للنص، أي أن يكون له من القدرة ما يفسر به عِلة الحكم عليه بالجمال دون غيره من النصوص. وإذا لم يتوصل إلى تقديم ذلك، فإن الاعتقاد سيذهب لا محالة إلى أنه قد برهن عن فشله. (4)

2.1- الفهم التقاء بين خطابين

وعليه؛ فإننا حينما نقرأ نصًّا إبداعيا فإننا نُعيد كتابته من جديد، ونفرض عليه منظورا تأويليا خاصًّا بنا، لا يكون مسؤولا عنه في الغالب. وهذا التأويل يأتينا من ثقافتنا وعصرنا أي من نصوص أخرى سابقة أو محايثة. ولذلك فإن كل فهم ما هو التقاء بين خطابين لا أكثر، ومن العبث أن يكف المُحلل الأدبي عن أن يكون ذاته ليُصبح الآخر، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عقيمة الفائدة.

إن التأويل من حيث هو ترجمة وفهمٌ شرط لبقاء النص السابق، ولكنه كذلك شرط لبقاء النص اللاحق. ومن ثم لا يكون التأويل صحيحا أو خاطئا، لكنه يكون غنيا أو فقيرا، خصبًا أو عميقًا، فاتنا أَوْلاَ. (5) والغنى والخصب والفتنةُ يتحلى بها النص كلما امتصَّ بإحكامٍ وبصيرةٍ جوهر ما تقدمه من نصوص، وتمثله تمثلا أمثل و أسنى. وبخاصة النص القرآني الذي له ميزات وخصائص معجزة.

2- ميزات النص القرآني وخصائصه

1.2- مراتب الكلام

فالكلام؛ كما هو معلوم؛ ثلاث مراتب، هي: الشعر، والنثر، القرآن. وقد عرفت العربية الشعر والنثر بكل أنماطهما المختلفة قبل نزول القرآن، وحين نزل وجده أهلها مُباينا لما عرفوه من فنون القول. فإذا تميز الشعر بقوافيه و إيقاعاته وانزياحاته وأخيولاته، وتميز النثر بسجعاته و أمثولاته، وانديا حاته وترسلاته... جاء القرآن بفرادة نظمه وفواصله (= التي أطلق عليها السلف من صالحي الأمة تسمية رؤوس الآي، تأدبا من تسميتها بأعجاز الآيات)، فقهر بلاغة الشعر والنثر، وحدَّ من هيمنتهما. وتلفتَ العرب فإذا ألسنتهم أمام ما يُتلى من بيان الوحي مُجَمْجِمَة، وإذا عقولهم أمام سلطانه واجمة.

فلئن اختص الشعر بالقافية، واختص النثر بالسجع، فإنه من المنطقي أن يختص القرآن بالفاصلة؛ حرصا على عدم اختلاط هذه المراتب، وتمييزًا لكلام الله سبحانه بما ورد فيه مما أعجز لغات البشر عن محاكاته، لا العرب وحدهم. ففواصله تتميز من سجع الكهان وغيرهم بروعة مواقعها، ودقةِ أحكامها، وكمالِ انسجامها حين يفرضها المعنَى فرضا لا معدل عنه، ولا خيارَ معه. فقد تباعدت المسافة بينها وبين السجع، وتعين أن تنفرد عنه بما يميزها عند تصنيف الظواهر الأسلوبية، فهي فواصل القرآن أو رؤوس الآي تتجلى فيها موسيقى النص القرآني بطريقة مخالفة لمفهوم الإيقاع الموسيقي الذي يعني تقسيم الحدث الموسيقي إلى أزمنة متساوية أو متناسبة، و إلى نغمات يضبط الإيقاع الانتقال من إحداها إلى أخرى في درجة السلم الموسيقي. (6)

وانطلاقا من هذه الخاصية وغيرها من خصائص القرآن التي درسها علماء هذه الأمة كابرا عن كابر نقول: إن القرآن لا يخضع للتصنيفات المعهودة لأجناس النصوص الأدبية، فهو نص له جنسٌ خاص به، يَجُبُّ كل الأجناس الأدبية الأخرى، وبناء على ذلك يُمكن النظر إليه كبيئة نصية مثالية لاختيار علاقة فك الشفرات بجنس النص، وكيفية امتزاج أجناس النصوص... للصعود إلى الذرى الرمزية لنصنا الشريف، وإلى خواص حروفه في ترتيلها مجودة، منفصلة أو متصلة، إذ يضاف إليها

قدر من المد والغنّ. وهما عنصران من عناصر الموسيقى يثريان القراءة القرآنية وحدها بطاقة تنغيمية شجية، لا تكون في غير القرآن من فنون القول الشعري والنثري. و لأجل هذا حاول أصلاء المبدعين النسج على نول بلاغته، والسير في سمت نظمه، والاقتباس من أنوار مشكاته، استشرافا للجودة الفنية التي لا تتأتى إلا بالرؤية الدينية، وليس بغيرها.

2. 2- الجودة الفنية والرؤية الدينية للكون

ورحم الله أبا العلاء المعري؛ الذي ذكر في رسالة الغفران أن الجودة الفنية في الشعر لا تكفي وإنما لا بد أن يكون معها مضمون منسجم مع الرؤية الدينية العامة للحياة والوجود والكون والمصير. فهو أفق للتفكير، لا يتأتى إبعاده، ولا يمكن الاستغناء عنه. ومرآة للوجدان ينصقل بانصقالها، ويتغيم بانغيامها، إن حرث المين أجدب و أكدى، وإن ورد الصدق ارتوى وروى. (7)

3- ميزات النص الشعري وخصائصه

3. 1- غموض يستحث العقل على توليد معرفة جديدة

إن الشعر- حسب كانت- هو أقدر الوسائل على اجتذاب العقل، وهو أفضل الفنون في الجمع بين العقل والتعبير والعاطفة. يمثل ظاهرة لغوية فريدة، فكلما قل لفظه زادت قدرته على التعبير. . يتغيا الإفلات من قيود اللغة، ومن قيود المنطق للسمو بالخيال والمجاز إلى ما يعجز غيره عن الوصول إليه.

ولذلك اختلفت النظرة إليه، فبعضهم يراه امتدادا للفلسفة أو بديلا عنها، والشعراء يرونه فوق الفلسفة؛ التي عليها أن تتعالى على ذاتها بالشعر، باعتباره ضوضاء العلم، أي ذلك الغموض الذي يستحث العقل على توليد معرفة جديدة على امتداد جهات ثلاث: جهة المجاز اللغوي، وجهة شفرة الرموز، وجهة الخيال الشعري. (8)

3. 2- أخلص صورة لتجسد الأدب

فالشعر؛ إذن وكما نعلم؛ يعتبر أخلص صورة لتجسد الأدب. . ينقذنا من هشاشة التاريخ ومن اعتباطيته، لأن زاوية النظر التي تتخذها تدفعنا إلى اختيار بعض الوقائع البارزة وإزاحة غيرها. وهذه الهشاشة تتزايد كلما اقتربنا من الحاضر، لأن" حكم الزمن" لا يقدم لنا عونا. أما بالنسبة للمستقبل فمن البديهي أن الأمر لا يتعلق أبدا بالتاريخ، ولكن بالتخييل، وبالنبوءة وبالحدس،

وهذا هو ما يفعله الشعر، **(9)** عن طريق جدلية الإحلال و الإزاحة التي يستشرف بها ما هو أرقى، وما هو أنسب للذات والزمان والمكان والوجود.

3. 3- جدلية الإحلال والإزاحة

فكل نص شعري هو بالضرورة التاريخية ظهور جديد في عالم مليء بالنصوص الشعرية والنثرية، يتبادل معها الإحلال والإزاحة في جدليات فاعلة لنسج عباءة المستقبل. ولذلك لا يتم فهم أبعاده وتشابكاته وترميزاته إلا من خلال إدخاله في شبكة من النصوص أعم وأعقد، لأنها هي التي تكون جوهره، وتشي بحدوسه، وتفتح آفاقه غير المحدودة، وتدلل على ثرائه وغناه.

3. 4- نحو علم نص شعري جديد

ومن هنا لا نستغرب سعي المنظومات النقدية الحديثة المهتمة بالشعر إلى تأسيس علم نص شعري جديد، ينظر إلى النص الشعري من داخله وخارجه معا، ويبرهن على ذاتيته بمضمونيته، وعلى علاقات تناصه بانسجامه والتحامه.

وعلم النص الشعري الحديث هذا تدخُل فيه فروع معرفية عديدة ومختلفة؛ منها: اللسانيات، السيميولوجيا، المنطق الحديث، سوسيولوجيا المعرفة، سيكولوجية المعرفة، الذكاء الاصطناعي، هندسة المعرفة، فكرة الجماليات.

وذلك كله من أجل الإحاطة بالنص واستجلاء عوالمه، والوقوف على ينابيعه ومصادره الخفية، والإصغاء إلى حواره مع نصوص أخرى ارتبط معها بعلاقات ثقافية أو روحية أو تاريخية أو جمالية.

4- التناص وإشكالياته

4. 1- مصطلح متذبذب

لم تثر كلمة في قاموس النقد الحديث من الجدل النقدي والنقاش الفكري ما أثارته كلمة التناص Intertextualité، وبخاصة في صفوف الحداثيين العرب. فهي مصطلح يسوده التذبذب في الترجمة والغموض في الأداء. فتارة تترجم بالتناص وتارة بالبينصية، وثالثة بالنصية. وهذا ما يؤدي إلى التباس وغموض، وإلى ضرورة القيام بوقفة يقظة لتجلية مفهوم المصطلح وتمييز الحدود بينه وبين ما قد يلتبس به. فالتناص هو غير النصية المرتبطة بالبنيوية وما تعنيه عند تحليل النص الأدبي؛

الذي هو منتج مغلق، ونسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر بعضها ببعض. (10)

2.4- الأسس التي يرتكز عليها التناص

إن التناص – كما عرضه كبار منظريه على اختلاف مشاربهم ومنطلقاتهم وتياراتهم- يرتكز على أسس جوهرية هي:

1. النص ليس واضح المعالم والحدود ولا بداية له ولا نهاية ولا مضمون ولا وحدة كلية، ولا عنوان ولا مؤلف، ولا قيمة مرجعية عكس النظرة القديمة لمفهوم النص.

2. النص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء. فهو يعني أكثر مما يقول، وينسف كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة.

3. النص محاولة لنسف التقاليد، لأنها في تحجرها تحجب التأسيس الأول للكينونة، وتخفي أصل الأشياء.

4. النص أفق يبتلع العالم كله، ويتحول إلى مكتبة عالمية.

5. لا يوجد نص مغلق مكتف بذاته، فالنص الحداثي يجتاح حدوده، ويتسع إلى درجة تمكنه من إزاحة نصوص ووضع يده على أخرى، ينفتح أمام تأثيراتها في استخدام اللغة والمجاز والموضوعات والأصداء حتى تصبح مدلولا مراوغا لعلامات هي ذاته.

6. النص دالٌ تجتاح حدوده نصوصا أخرى لفتح فجوه بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لا نهائية الدلالة.

7. النص له ديمومة الحياة والمؤلف له ديمومة الموت.

8. كل نص هو تناص، كما يعبر رولان بارث. إذ لا معنى في نظره من التناص.

9. التناص يحدث داخل وعي القاريء، ودون وعي ذلك المتلقي. فالتناص؛ شأنه شأن النص نفسه؛ لا وجود له.

10. لنص يحمل في شفراته بقايا و آثار وشذرات من الكتاب الأكبر The Book الذي يضم كل ما كتب بالفعل، فهو –حسب بارث- جزء من كل ما تمت كتابته.

11. النص يحمل رمادا ثقافيا من نصوص سابقة. وهذا ما تشهد بصحته الظواهر النصية.

12. التناص يرتبط بوعي القارئ وبأفق انتظاره. وهذا ما يعني لا نهائية التفسير وخطأ الدلالة المستمرة دون توقف، واستحالة معرفة الحقيقة.

إن المهتمين من الحداثيين بالتناص ينظرون إلى النص على أنه شيء غير مستقل، وغير موحد، بل هو مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، نسق لغته، ونحوه، ومفرداته، وبلاغته، تجر كلها معها شظايا و أجزاء متنوعة من التاريخ، حتى إن النص ليشبه مركز توزيع ثقافي. ولذا فإنه من الصعب الركون إلى العيش ثقافيا- تحت مظلة التناص- مع الفوضى الكاملة التي تربط التفسير بأفق انتظار كل قاريء على حدة، ما دام القراء يشكلون درجات متباينة، وأشكالا مختلفة ومتحولة وغير منضبطة حتى داخل نظرية التلقي التي حدد معالمها إزير Iser و يوس. (11)

3.4- مقولة تساوي الخطابات

فالخطابات عند التناصيين والبنويين تتساوى كلها على اختلاف أشكالها وأنواعها ومصادرها. فهي –كما يقول المثل الفرنسي- كالقطط تبدو في الليل البهيم رمادية، (12) ومن ثمة ينبغي النظر إليها على أنها إبداع لغوي نسيجه المجاز، لا تنفك خيوطه عند التحليل إلا بمحددات تقوم على أساس نظري (علمي) مستقل

وقد جاءت البنيوية لتعضض الإطار الفلسفي والمنهجي لهذا التحليل باللسانيات كنموذج إجرائي، حيث نجد رولان بارث Roland Barthes ينظر إلى النص على "أنه متشكل من (الماسلف) أي ما سلف قراءته وكتابته ومشاهدته، أي النص المجتمعي والثقافي"(13) وهذا المفهوم ل(الماسلف) عند بارث هو المسمى بالتناص، ولا شك أنه مفهوم شامل ومتسع يستغرق وجود النص وذاته وكينونته، ويحفر في طياته عن البنينة المكونة لحركته الدائبة، وتفاعله المستمر مع النصوص والأنساق الثقافية الأخرى.

والبحث عن حركة النص أو بَنْيَنَتِهِ أو دلاليته يعود إلى أعمال الشكلانيين الروس، وجماعة براغ اللسانية، رومان جاكبسون، وليفي شتراوس، وفلاديمير بروب، وغريماس، وجيرار جينيت، وجوليا كريستيفا، وتودوروف، ولاكان، وألتسير، مع ما بينهم من انقسامات بنيوية تتمثل في موقفهم من مفهوم (العلم). . . غير أن الخيط السري الرابط بينهم هو تأثر تحليلاتهم للنص بمنطوياته الإيديولوجية، والإيديولوجيا هي قناع الأقنعة، قد يكون شفافا، ولكنه غير بريء إطلاقا.

وعليه؛ فإن مقولة تساوي النصوص تخفي في العمق بعدًا إيديولوجيا ناسفا لكل ما هو مقدس، ومُنزلا إياه منزلةَ البشري. فهي بهذا النهج تَرى إلى القرآن كنص بشري متساو مع نصوص أخرى، يجري عليه ما يجري عليها، وليس كنصٍّ إلهي فوق بشري وفوق كل النصوص. كما أنها حين تُصِرُّ

على موت المؤلف ولو إجرائيا تقول ضمنا بالإلحاد وبموت العقيدة، وهذا هو النبض الإيديولوجي الأخطر والأخفى فيها.

ولذلك لابد من اليقظة والحذر حين التعامل مع مثل هذه النماذج التي نبتت في تربة غير تربة الثقافة العربية الإسلامية، فسمُّها أكثر من عسلها، وباطنها أَعْتَمُ من إشراق ظاهرها.

4 .4- مراوغات لتقويض اليقينيات

إن التناص يرصد التنويع داخل نص ما، وهذا التنويع قد يقع على نواة أو موضوعة أو أصل نص، بحيث يعتري المُنَوَّع تبديلٌ أو تغيير. فإذا كان على أصل مستقل سمي تناصا خارجيا، وإذا كان تنويعا داخليا سمي تناصا داخليا. وكلا التناصين له طرفان، وبينهما درجات. فالتناص الخارجي طرفاه: التطابق والتباين، والتناص الداخلي طرفاه التطابق والتناقض.

ويُرصد التناص الخارجي في إطار بنية أصلية ذات مكونات مضمونية وخاصيات شكلية تتخذ أصلا يُقاس عليه لإبراز التماثل والاختلاف بين البنية الأصلية والبنية الفرعية. (14)

فالتناص قد يكون له مفهوم ما بعد حداثي، يمنحه خواص اعتراضية ونقضية للثقافة والتاريخ، وللسياسة والسلوك، تعكس اتفاقا وتعضيدا لاتجاهات أخرى، تُقوض بمكر ومراوغة اليقينيات الكبرى، تحت مظلة مفاهيم أخرى مستشفة كالتفاعل والمطابقة، والتداخل، والتباين، والتحاذي، والتجاوز، والتغاير. كل هذه الأنواع من التعالقات هي التي تُدعى بالتناص، وهي التي تعمل على إعطاء النص الشعري مفارقة جوهرية تَنْآى به عن (اللوغوس). (15)

4 .5- فضاءات الخطاب الشعري التي يشتغل عليها التناص

للخطاب الشعري المعاصر فضاءات متعددة ومتداخلة، تتخفى في طياتها نصوص غائبة. فهناك الفضاء الدلالي الذي تتحرك فيه المدلولات، وهناك الفضاء المكاني الذي يتحرك فيه النص الشعري بما يحتوي عليه من تشكيل وخطوط وحروف وعلامات ترقيم وبياضات وفراغات، ثم هنالك الفضاء الزمني الذي يتحرك فيه زمن القصيدة أو الحدث. و إلى جانب هذه الفضاءات ثمة الفضاء الجغرافي الذي يمتد بين إشارات المكان والزمان، والفضاء الثقافي، والفضاء الاجتماعي، والفضاء النفسي، والفضاء السياسي، والفضاء القرائي.

ولهذا نظر إليه التحليل على أنه خطاب ناقص وغير مكتمل، وغير نهائي، وبالتالي فهو خاضع للتأويل، ومحتاج إلى قارئ ألمعي فطن يسد ثغراته وفجواته، ويُكمل ما نقص منه. وهذا هو ما يدعو إليه إمبرتوإيكو في كتابه "النص المفتوح"، حيث يرى أن النص الشعري صامت مراوغ، لانهائي وغير

تامٍّ، لا يستسلم بسهولة للقاريء والقراءة، وإنما يقاومهما بأشكال شتى تبتديء بالانغلاق، وتنتهي بالمراوغة، وبالتواري خلف النيات والملابسات التي تكتنف حياة مؤلفه.

4.6- موت المؤلف إبطانٌ لموت الخالق

ولذلك أطلق رولان بارث مقولة "موت المؤلف" لِيل محله "حياة القارئ"، الذي لا يملك حرية القراءة مع جثوم المؤلف فوق نصه. (16) وهي مقولة مرتبطة عامة بالفلسفة الغربية النابذة للماورائيات، وبفكر بارث خاصة، وبفكرة ما بعد البنيوية. الهدف منها إبعاد القاريء عن المنظومات المنهجية الخارجية أثناء تأويل النص الأدبي، والردُّ على النزعة الرومانسية التي كانت تعلي من سلطة المؤلف، والتاكيدُ على أنه ليس هناك نص أصلي ونصٌّ آخر تابع، فالنص الأصلي –كما تتصور- ليس أصليا، وإنما هو تابع لنصوص سابقة عليه (=التناص)، ولذلك كان موت المؤلف. وأمام هذا التصور لا يسعنا إلا أن نجهر برفضه، لأنه يريدنا أن ندخل في جبته مُتجردين عن هويتنا وقيمنا الروحية، وعن ثقافتنا التي أسسها نصٌّ أصلي لا مثيل له هو القرآن الكريم الذي هو كلام الحي القيوم. (17)

فإذا كانت البنيوية قد قامت على ركيزتين أساسيتين؛ هما:

1- وجود علاقة عضوية بين الرمز اللغوي ومعناه

2- ومبدأ الفصل بين الموضوع وبين وجهة النظر الذاتية للشخص القائم بعملية التحليل.

فإن ما بعد البنيوية قد اختلف عن هذين التوجهين، فالرمز اللغوي عندها أصبح لا يحيل على معنى بعينه، وإنما على رمز آخر، وهكذا نظل في حلقة مفرغة يستحيل معها الوصول إلى معنى نهائي، إذ المعنى دائما مرجأ. وبسبب هذا الإرجاء أطلقت ما بعد البنيوية حرية قراءة النصوص فكان هناك عدد لانهائي من القراءات المحتملة لكل نص، وفقا لخلفية القارئ وهدفه من وراء قراءة النص. (18) ولأجل التشويش والتناقضات والاستحالات التي يُخلفها تعددُ القراءات غير المُلجمة سواء أكانت بنيوية أو ما بعد بنيوية قام طودوروفTodorov بإعادة النظر في حركة "النقد الجديد" وفي الموروث الشكلاني، ناقدا ومشككا ومُقوما، وواضعا ما أسماه ب "النقد الحواري" بديلا. (19) والحوارُ هو درجة عليا من الوعي الإبداعي، يكون فيها النص المحاورُ مُلِمًّا بفضاءات النص الذي يتحاور معه، عالمًا بأسراره وخفاياه، وبوجوه إيحاءاته ومضمراته، مُدركا لعوالم نسجه وبلاغته، و مناحي توهجه وكثافته، بصيرا بمواطن الاستسقاء منه. وقد دأب نقدنا العربي القديم على هذا المسلك مع كل النصوص التي تحاور معها. بل إن جانبه البلاغي قد ارتقى في تعامله مع النص القرآني إلى منزلة عز نظيرها في النقد الحديث. وهذا ما سنجليه في النقطة الموالية المتعلقة بتأثيل الاقتباس ومجالاته.

5. تأثيل الاقتباس ومجالاته

1.5- الاقتباس في المفهوم البلاغي العربي:

أ. 1- الاقتباس لغة:

هو طلب القبَس، وهو الشعلة من النار، ثم استعير لطلب العلم، فقيل: اقتبست منه علما

أ. 2- الاقتباس مصطلحا:

أما في الاصطلاح فيُقصد به أن يضم المتكلم إلى كلامه كلمة أو آية من آيات الكتاب العزيز خاصة، دون أن يقول فيه (قال الله) ونحوه، فما كان منه في الخطب والمواعظ ومدح الرسول ص و آله وصحبه، ولو في النظم، فهو مقبول، وما كان في الغزل والرسائل والقصص فهو مباح. ونعوذ بالله ممن ينقل ما نُسب إلى الله تعالى إلى نفسه، أو يقيس الآي ويضعها معرض الهزل.

أ. 3- أقسام الاقتباس:

والاقتباس من القرآن الكريم على ثلاثة أقسام:

مقبول: كالذي يَرِدُ في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح الرسول ص وعِترته وصَحبه ونحو ذلك.

مباح: كالذي يكون في الغزل والرسائل والحكم والقصص والأمثال.

مردود: وهو على ضربين:

1- ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، ونعوذ بالله ممن ينقله إلى نفسه، كما قيل عن أحد بني مروان إنه وقع على كتاب فيه شكاية من عُمَّاله (إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم).

2- تضمين آية كريمة في معنى هزلٍ، أو ما شابه ذلك من معانٍ استنقاصية تتوخى السخف والهجاء، والتنكيت والتبكيت، والاستحلال والاستلذاذ، والفحش والمجانة، كقول قائل:

أَوْحَى إِلَى عُشَّاقِهِ طَرْفُهُ   هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونْ

وَ رِدْفُهُ يَنْطِقُ مِنْ خَلْفِهِ   لِمِثْلِ هَذَا فَلْيَعْمَلِ الْعَامِلُونْ

وكقول إليا أبي ماضي:

هَاتِ اُسْقِنِي الْخَمْرَ جَهْرًا   وَ لاَ تُبَالِ بِمَا يَكُونْ

إِنْ كَانَ خَيْرًا أَوْ كَانَ شَرًّا   إِنَّا إِلَى ٱللَّهِ رَاجِعُونَ (20)

و كقول ابن النبيه في مدح الفاضل:

قُمْتُ لَيْلَ ٱلصُّدُودِ إلاَّ قَلِيلاَ   ثُمَّ رَتَّلْتُ ذِكْرَكُمْ تَرْتِيلاَ
وَوَصَلْتُ ٱلسُّهَادَ أَقْبَحَ وَصلٍ   وَ هَجَرْتُ ٱلرُّقَادَ هَجْرًا جَمِيلاَ
مُقْمَعِي كَلَّ عَنْ سَمَاعِ عَذُولٍ   حِينَ أَلْقَى عَلَيْهِ قَوْلاً ثَقِيلاَ
وَ فُؤَادِي قَدْ كَانَ بَيْنَ ضُلُوعِي   أَخَذَتْهُ ٱلْأَحْبَابُ أَخْذًا وبِيلاَ
قُلْ لِرَاقِي ٱلْجُفُونِ إِنَّ لِعَيْنِي   فِي بِحَارِ ٱلدُّمُوعِ سَبْحًا طَوِيلاَ
مَاسَ عُجْبا كَأَنَّهُ مَا رَأَى غُصْ   نًا طَلِيحًا وَ لاَ كَثِيبًا مَهِيلاَ
وَ حَمَى عَنْ مُحِبِّهِ كَأْسَ ثَغْرٍ   كَانَ مِنْهُ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلاَ
بَانَ عَنِّي فَصِحْتُ فِي أَثَرِ ٱلْعِي   سِ أُرْحَمُونِي وَ أَمْهِلُوهُمْ قَلِيلاَ
أَنَا عَبْدٌ لِلْفَاضِلِ ٱبْنِ عَلِيٍّ   قَدْ تَبَتَّلْتُ بِٱلثَّنَايَا تَبْتِيلاَ
لاَ تَسُمْهُ وَعْدْ بِغَيْرِ نَوَالٍ   إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَفْعولاَ

ويدخل في هذا الإطار صنيع الشاعر أحمد مطر، فهو استخف بالقدر حين قال: "... لَحَمْتُ فأسا دونه القدرُ"، ووظف القرآن في مجال السخرية والقدْح لما قال: " هزي إليك بجذع مؤتمر، يساقط المؤتمر"، في حين أن الآية الكريمة التي اقتبس منها، وهي قوله تعالى " وهزي إليك بجذع النخلة تُسَاقط رُطبا جنيا"، (21) تُعاكس ما ذهب إليه، فهي تتضمن بشارة وطمأنينة لمريم عليها السلام من جهة السلامة من آلام المخاض والولادة، وحصول المأكل والمشرب الهني، وقرة عينها بعيسى عليه السلام.

أ. 4- أنواع الاقتباس:

والاقتباس بجميع أقسامه لا يخرج عن نوعين:

1- نوع يحتفظ فيه المُقْتَبِسُ بالمعنى الأصلي ولا يخرج به إلى غيره، كقول الحريري: " فلم يكن إلا كلمح البصر أو أقرب، حتى أنشد فأغرب" فإن الحريري كنَّى هنا عن شدة القرب، وكذلك هو في الآية الشريفة.

2- ونوع لا يحتفظ فيه المقتبس بالمعنى الأصلي بل يخرج به عنه، كقول ابن الرومي:

لَئِنْ أَخْطَأْتُ فِي مَدْحِي ... كَ مَا أَخْطَأْتَ فِي مَنْعِي

لَقَدْ أَنْزَلْتُ حاجَاتِي ... بوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعِ

فابن الرومي هنا خرج بالمعنى الأصلي إلى معنى آخر غير مقصود في الآية هو الرجل الذي لا يُرجى نفعه، أما المراد في الآية الكريمة فهو أرض مكة شرفها الله.

ويجوز للمقتبس أن يغير لفظ المقتبَس منه بزيادة أو نقصان، أو تقديم أو تأخير، أو إبدال الظاهر من المضمر، أو غير ذلك، لضرورات فنية وبلاغية، دون حُوب أو تأثم. ومن هنا يُتَبَيَّن قطع النظر في الاقتباس عن كونه نَفْسُ المُقتبَسِ منه، إذ لولا هذا للزم المقتبسين الكفرُ في لفظ القرآن إن لمسوه بنقصٍ أو زيادة أو إبدال أو تقديم أو تأخير.

وقد تم الإجماع على أن الاقتباس لا يكون إلا من القرآن الكريم، ومن الحديث النبي الشريف كقول الصاحب بن عباد:

قالَ لِي: إنَّ رَقِيبِي ... سَيِّءُ الْخُلْقِ فَدَارِهْ

قُلْتُ: دَعْنِي وَجْهُكَ الْجَنَّ ... ةُ حُفَّتْ بِالْمَكَارِهْ

فالصاحب قد اقتبس الحديث النبوي " حفت الجنة بالمكاره" ولكنه قدم فيه وأخر. (22)

أ. 5- مجالات الاقتباس:

لقد جعل بعض البلاغيين الاقتباس مقصورا على القرآن والحديث، أما الأخذ مما عداهما من فنون القول كالشعر والحكم والأمثال وغير ذلك فهو ليس من باب الاقتباس وإنما هو من باب العَقد والتضمين. غير أن بعضا آخر منهم وسَّع المجال، فذكر أن الاقتباس يكون في مسائل الفقه، وفي غيره من العلوم.

فالاقتباس من مسائل الفقه كقول القائل:

أَقُولُ لِشَادِنٍ فِي الْحُسْنِ أَضْحَى ... يَصِيدُ بِلَحْظِهِ قَلْبَ الْكَمِيّ

مَلَكْتَ الْحُسْنَ أَجْمَعَ فِي نِصَابٍ ... فَأَدِّ زَكَاةَ مَنْظَرِكَ الْبَهِيّ

فَقَالَ: أَبُو حنيفَةَ لِي إِمَامٌ   يَرَى أَنْ لاَ زَكَاةَ عَلَى اَلصَّبِيّ

فَإِنْ تَكُ مَالِكِيَّ اُلرَّأْيِ، أَوْ مِنْ   يَرَى رَأْيَ اُلْإِمَامِ اُلشَّافِعِيّ

فَلاَ تَكُ طَالِبًا مِنّي زَكَاةً   فَإِخْرَاجُ اُلزَّكَاةِ على اُلْوَلِيّ

و الاقتباس من علم الأصول كقول قائل:

لاَ تَعْجَبُوا مِنْ عُمُومِ اُلْحُبّ فِي رَشَإٍ   كُلُّ اُلْجَمَالِ لَهُ فِي اُلنَّاسِ مَخْصُوصُ

بَدْرٌ وَ لَكِنْ إِلَى اُلْغِزْلاَنِ مُنْتَسِبٌ   قَدْ نَصَّ ذَلِكَ جِيدٌ مِنْهُ مَنْصُوصُ

ومن علم أصول الدين كقول القائل:

عَرَضُ اُلصَّبْرِ دُونَ جَوْهَرِ ذَاكَ اُلثَّغْـ   ـرِ مِنْ أَكْبَرِ اُلْمُحَالِ فَجُودِي

أَجْمَعَ اُلنَّاظِرُونَ فِي ذَاكَ أَنْ لاَ   عَرَضٌ دُونَ جَوْهَرٍ فِي اُلْوُجُودِ

ومن علم المنطق قول بعضهم:

مُقَدّمَاتُ اُلرَّقِيبِ كَيْفَ غَدَتْ   عِنْدَ لِقَاءِ اُلْحَبِيبِ مُتَّصِلَهْ

تَمْنَعُنَا اُلْجَمْعَ وَ اُلْخُلُوَّ مَعًا   وَ إِنَّمَا ذَاكَ حُكْمُ مُنْفَصِلَهْ (23)

2.5- الاقتباس في المفهوم البلاغي الغربي

ب. 1- الإعداد والتحوير:

في البلاغة الغربية يتعدد معنى الاقتباس، ولكنه في النهاية لا يخرج عن الناحيتين التاليتين:

الأولى: تعني الإعداد، والتهيئة، والاقتباس Adaptation وإعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر. وذلك كتحويل المسرحية إلى شريط سينمائي أو القصة إلى مسرحية، وهو ما يقصد أحيانا بكلمة الاقتباس.

الثانية: تعني إعادة العمل الفني بشيء من الحذف والتحوير والتغيير. (24)

ب. 2- الاقتطاف:

ومن ثمة معنى آخر للاقتباس في البلاغة الغربية، وهو الذي يهم مجالنا هذا، ونعني به الاقتطاف Citation الذي هو إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو

للاستدلال، على أنه تجب الإشارة إلى مصدر الاقتباس بهامش المتن و إبرازه بوضعه بين علامات تنصيص أو بأية وسيلة أخرى. على أن الذوق الأدبي العام يُفضل ألاَّ يزيد النص المقتبَس على عشرة سطور تقريبا. (25)

6- رفع التعارض بين اللسان والطوية

1.6- الخلاص من فخ التناص بفكرة الاقتباس

وفي مجال التأثر بالنص القرآني الكريم يمكننا أن نتحدث عن فكرة الاقتباس أو الاقتطاف Citation كما استعملها قدماء نقادنا، وكما دعا إليها ديريدا. فهو يرى أن التناص؛ في الواقع؛ يتمثل في استخدام النص الحالي لكل كلمة سبق استخدامها في نص آخر أو سابق، حيث يمكن أن نتحدث عن وحدات دلالية أكبر من الكلمة، كالجملة النثرية أو بيت الشعر، دون أن نسقط في فخ التناص الذي يعتمد استراتيجية موت المؤلف وتساوي النصوص، واستحالة الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا داخل النص وبين النص، وأفق انتظارات القارئ. وهي قضايا تصطدم بالدين وتشوش على الحس الديني والإنساني.

2.6- شرك التبعية الضاج بالمفارقات

وقبل أن نتحدث عن الحس الديني و الإنساني إنْ في الأدب عامة أو في الشعر خاصة يجدر بنا أن نتساءل: أين هي الإنسانية في حاضر يسعى أهله إلى "أنسنة" الروبوت (= الإنسان الآلي)، وإلى "رَوْبَنَةِ" الإنسان بتفكيك مهاراته وتحويلها إلى مهارات أصغر فأصغر، جاعلين منه ترسا في آلة ضخمة؟!

لقد حق للإنسان بعد كل هذا أن يرتد ليجتر عقله الأول، عقل أسطورته، عساه يجد في لا عقلانيتها ما يعينه على فهم لغز حداثته و ما بعد حداثته. فإنسان هذا العصر قد صنع عالما يغص بالاحتمالات والتوقعات والمفارقات واللايقين، إلى الدرجة التي أصبح معها يخشى النجاح، قدر ما يخشى الفشل (26). فنحن في عصر سريع الإيقاع، سريع التحولات، فما أن يظهر مذهب فكري أو أدبي أو فني أو نظام اجتماعي، حتى يلحق به ما يقوضه أو ما ينسخه أو ينسفه. فبنيوية الستينيات أطاحت بها "ما بعد بنيوية" سبعينيات القرن الماضي، ولذلك فنحن غرقى في بحار من المعرفة وطوفان من المعلومات إلى حد التخمة والموت، ولكننا جوعى إلى كسرة من الحكمة، وعطشى إلى قطرة من الطمأنينة الروحية. وصار بعضنا ينهج طرائق معشبة بالأوهام للوصول إلى سِرِّ الخطاب، وبعضنا الآخر يَسلك سُبُلَ المعرفة والإنكار الموغلة في الإيحاء.

3.6- الإيحاء استحضار لخطاب غائب

وما هو هذا الإيحاء؟

إنه إيماءٌ إلى خطاب غائب، ودعوة مجردة إلى استحضاره للتنقيب عن خباياه والكشف عن كلماته وحروفه غير الظاهرة. فلعبة الإخفاء والإظهار في الإيحاء بنص ما هي لعبة صمت ناطق مومئ بوجود كلام خفي لا يكاد يُسمع، تدعو القارئ إلى الكشف عمَّا لم يكتب أو عما كُتب بين السطور.

فهل نحن بحاجة إلى قراءة من هذا الضرب.. قراءة حذرة، مرتابة، يقظة، قد تنفي المعنى وتوجبه على حد قول المعري:

وَ يَعْتَرِي ٱلنَّفْسَ إِنْكَارٌ وَ مَعْرِفَةٌ وَ كُلُّ مَعْنًى لَهُ نَفْيٌ وَ إِيجَابُ (27)

ألا يمكن أن يُعتبر انتهاج هذا النهج اضطهاداً للكتابة الفنية وللشعر خاصة حتى ولو نضح الماء بماء الإفصاح؟! إن الإفصاح لا يعني بتاتا الوضوح والشفوفية، فهذا مستبعدٌ تماما في الشعر الذي هو انزياح لغوي بامتياز، مبني على الغموض والإبهام وعلى المجاز الذي لغير التخييل لا ينحاز.

إن القراءة قد تكون شرحا أو تفسيرا أو تأويلا، ولكنها في المحصلة لا بد أن تكون إنتاجا جديدا للمعنى، وإسهاما في إنتاج معنى آخر متولد من فك شفرة النص الساكنة بين مقام الاتصال Communication ومقام السياق Contexte.

4.6- التكلم بالمجاز هو سمة الشاعرية

ومن ثمة فإن سمة الشاعرية لا تتجلى في النص إلا حينما يُهيمن عليه المجاز، ويتحدث لغته الخاصة النائية عن لغة التداول القولي والكتابي. وذلك لأن القول الشعري لا ينطبق عليه ما ينطبق على القول النثري؛ إذ للشاعر حق في القول لا يتمتع به الناثر، فهو – وفقا لقول الجرجاني- "لا يهاب أن يخرق الإجماع". ولكن دون أن يكون القول تسفيها أو تنقيصا أو غمزا للثوابت المتعالية والمقدسات السماوية. (28)

فنحن لسنا من أشياع الأطروحة التي تقول: إن الإبداع ليس تعبيرا بالضرورة عن اعتقاد المبدع، لأن المسافة الموجودة بين المقول وبين المعتمل في الطوية هي مسافة تلق وتواصلٍ من حق القارئ أن يتعرف عليها ويسير فيها، و لأن اللسان دليل على الجَنان يترجم عنه بإرادة واطمئنان. وعليه فإن رفع التعارض بين الطوية واللسان ضروري، و إلا فإن المواصلة بين المبدع وقرائه لن تكون، وسيبقى التخبط متحكما في التواصل، إذ في كل قراءة يلزم البحث عن معنى باطن ينسخ المعنى الظاهر، وتأويل بعيد يحجب التأويل القريب... وهكذا ستختلط المعايير، وسيلحق الارتياب؛ ليس النصوص التي تنضح باعتقاد سليم، بحيث ستصير مشبوهة، وسيعِنُّ لبعض الترشيحيين والتفكيكيين

والسميولوجيين أن يقوموا بإخضاعها للتحويل والاختبار للكشف عن باطنها الذي قد يتعارض – في رأيهم- مع ظاهرها، ويكشف بالتالي عن اعتقاد صاحبها المخالف للظاهر خطابه.

فالخطاب "لغز يتعذر فكه، وهوة يستحيل سبر أغوارها" (29)، ولذلك ينبغي الاحتراز منه، سواء أأنبأنا عن اعتقاد سليم أم عن اعتقاد منحرف. فالنصوص الإبداعية حَمَّالاَتُ إشكالات واستشكالات، فكما يحمل نص انحرافا عقديا ظاهرا قد يُسانده الباطن أو يخالفه، يحمل نص آخر اعتقادا صحيحا ظاهرا قد يُعاضده الباطن أو يُفنده. ف" في الناس من يتظاهر بالمذهب ولا يعتقده، يتوصل به إلى الدنيا الفانية وهي أغدر من الورهاء الزانية" (30)، و "يُظهر بالقول تدينا، وإنما يجعل ذلك تزينا، يريد أن يصل به إلى ثناء، أو غرض من أغراض الخالبة أم الفناء. ولعله قد ذهبت جماعة هم في الظاهر متعبدون، وفيما بطن مُلحدون." (31)

والذي يعنينا من كل هذا هو التأكيد على ضرورة انطلاق المبدع المسلم من التصور الإسلامي للحياة والوجود وجمالية الكون، ويقينية الحقائق الماورائية، إذ من غير هذا لن يكون هناك اتجاه أدبي إسلامي مُعافى تطمئن إليه الروح وتستجيب له الحياة ويستجيب لها. فما هي ملامح هذا الاتجاه؟ وما مفهومه؟ إن مفهوم الاتجاه الإسلامي في الأدب؛ بجميع أجناسه القولية؛ نعني به انطلاق الأديب المسلم من تصور إسلامي في نظرته إلى الكون والإنسان والحياة، وفي نظرته إلى القضايا والأحداث والأشخاص والمشكلات، وفي تعبيره عن العواطف والمشاعر والمُثل التي تكرس قيمة الإنسان من حيث كونه حاملا للأمانة السماوية دون غيره من الكائنات. وبذور هذا الاتجاه كثيرا ما نجدها، أو نجد لمحات منه، في أدب بعض الكتاب ممن ليسوا من أصحاب الفكر الإسلامي، بل من دعاة إيديولوجيات معارضة أو مباينة له. أو ممن ليسوا على عقيدة الإسلام. وتلك البذور واللمحات إنما ظهرت في كتاباتهم نتيجة الثقافة أو المشاعر، لا نتيجة النظرة الشاملة المنبثقة من التصور الإسلامي الكامل. (32)

6. 5- نقدٌ رضي بالتبعية التي لم ترضَ به

وتأسيسا على ما تقدم نرى أنه لا مندوحة لنقدنا الأدبي من أن يبلغ سنَّ الرشد والاستقلال الذاتي، ويتخلص من ترسُّم خطوات غير هويته. فهو قد طالما هاجم التبعية الفكرية والإبداعية... ولكنه وقع هو نفسه – مع استثناءات قليلة- في شرك التبعية، و أصبح يلوك نظريات غيره دون تطويع لخصوصيات الإبداع العربي، ودون تطبيق على الإبداع المحلي، فرضي بالتبعية التي لم ترض هي به. ومن ثمة أصبحت المفارقات سمة الإبداع والنقد على حد سواء، فبعد انحسار المد البنيوي في موطنه الأصلي فرنسا تبنَّاه نقدنا، ودفع به إلى الصعود في ممارسات انبهارية محمومة لا تخلو من طفولة معرفية، (33) وخلقت له لغة واصفة Métalangue تقول نفسها بتعال أكثر مما تقول النص الذي تمارس عليه التحليل النصيAnalyse textuelle.

هوامش الفصل الأول

1

(1)موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط 1، (سلسلة المعرفة الفلسفية)، دار توبقال، الدار البيضاء 2004م، ص: 41.

(2)المرجع السابق، ص: 36.

(3)خوان غويتيصولو: علامات هوية، تقديم وترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، وزارة الثقافة، الرباط 2005 م، ص: 43.

(4)المرجع السابق، ص: 127 .

(5)نفسه، ص: 128 .

(6)نفسه، ص ص: 130-129 .

(7)موريس بلانشو، مرجع مذكور، ص ص: 13-12 .

(8)الأمير عبد القادر الجزائري: كتاب المواقف، نقلا عن خوان غويتيصولو في كتابه علامات هوية، ص: 110.

(9)خوان غويتيصولو: علامات هوية، ص: 111.

(10)المرجع السابق، ص ص: 113-112

(11)نفسه، ص: 107

(12)هنري برونيل: Henri Brunel أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، **Le plus Beaux contes Zen suivis de l art des haïkus**

تر: محمد الدنيا، ومراجعة: محمود رزقي، سلسلة (إبداعات عالمية)، العدد 335، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 2005م، ص: 24 – والأبيات من شعر الهايكو للشاعر سوسيكي Soseki من القرن**19**.

(13) هنري برونيل، المرجع السابق، ص: 10.

(14) إنجيل لوقا8/16 .

2

(1)عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. ط2 ذ، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء 1999م، ص: 7

(2)تزفيتان تودوروف: الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار تبقال، الدار البيضاء 1990م، ص: 6

(3)كيليطو، مرجع سابق، ص ص: 7-8

(4)تودوروف، مرجع سابق، ص: 79.

(5)نفسه، ص: 18.

(6)عبد الصبور شاهين: حديث عن القرآن. ط1، سلسلة (كتاب اليوم)، القاهرة، ديسمبر 2000، ص ص: 128، 125

(7)عبد الفتاح كيليطو: أبو العلاء المعري أو متاهات القول. ط1، دار تبقال، الدار البيضاء 2000م، ص: 24.

(8)د. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات. سلسلة (عالم المعرفة)، العدد 265، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2001م، ص ص: 519، 518

(9)تودوروف، مرجع مذكور، ص: 16.

(10)د. عبد العزيز حمودة: المرايا المُحمدية: من البنيوية إلى التفكيك. سلسلة (عالم المعرفة)، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418هـ/ أبريل 1998م، ص ص: 367، 366 و ما بعدهما.

(11)المرجع السابق، ص: 369.

(12)كيليطو، أبو العلاء أو متاهات القول، ص: 57.

(13)رولان بارث: التحليل النصي. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، سلسلة (ضفاف)، العدد2، منشورات الزمن، ط 1، الرباط، يناير 2001م، ص: 14.

(14)د. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000م، ص: 173.

(15)المرجع السابق، ص ص: 214، 213 وما يليهما.

(16)رولان بارث: نقد وحقيقة. ترجمة: د. منذر عياشي، ط1، دار الأرض، الرياض 1413هـ، ص ص: 20، 13.

(17)د. خليل الموسى: قراءة الخطاب الشعري المعاصر. مجلة (عالم الفكر)، العدد3، المجلد 29، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير/مارس 2001م، ص ص: 211، 210.

(18)د. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص: 176.

(19)تودوروف، الشعرية، ص: 6

(20)جلال المخ: ثورة القصائد على العقائد. كتاب المعارف، دار المعارف، سوسة، تونس 1994م، ص: 76.

(21)سورة مريم، الآية 25.

(22)د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية. ط4، دار المسيرة للنشر والتوزيع بجدة ودار ابن حزم ببيروت 1418هـ / 1997م. ص ص: 532، 531

(23)أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت: 1094هـ/1683م): الكليات. ط1، قابلة على نسخة خطية و أعده للطبع ووضع فهارسه: د. عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ببيروت1412هـ/ 1992م، ص ص: 157، 156، 155.

(24)مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974م، ص: 6، المادة 21.

(25)نفسه، ص: 460، المادة 1463.

(26)د. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص: 13.

(27)أبو العلاء المعري: لزوم ما لا يلزم. دار الكتب العلمية بيروت 1983م، 70/1.

(28)عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ط6، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة 1959م، ص: 277.

(29)كيليطو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، ص: 57.

(30)أبو العلاءالمعري: رسالة الغفران ط6، تحقيق: د. بنت الشاطيء (عائشة عبدالرحمان)، دار المعارف، القاهرة 1977م، ص: 461.

(31)نفسه: ص ص: 420، 419.

(32)مأمون فريز جرار: الاتجاه الإسلامي في الشعر الفلسطيني الحديث. ط1، دار البشير، عمان1404هـ / 1984م، ص: 9.

(33)د. نبيل علي: مرجع مشار إليه، ص ص: 35، 34. .

(34)د على العقائد. كتاب المعارف، دار المعارف، سوسة، تونس 1994م، ص: 76.

(35)أبو العلاء المعري: لزوم ما لا يلزم. دار الكتب العلمية بيروت 1983م، 70/1.

(36)عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ط6، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة 1959م، ص: 277.

(37)د. نبيل علي: مرجع مشار إليه، ص ص: 35، 34.

الفصل الثاني

النموذج الشعري

3

بنية القصيدة القصيرة في الشعر المعاصر بالمغرب.. قصيدة الدكتور محمد السرغيني أنموذجاً

من موقع انشباكنا بالشعر، واهتمامنا بالمشهد الشعري المغربي، ارتأينا أن نقارب .في هذه الدراسة .بنيةَ القصيدة القصيرة عند الشاعر الدكتور محمد السرغيني، من خلال بعض النماذج، دون أن نوغل في التفاصيل، مكتفين بالخطوط العامة، ومركزين على ديوانه(بحار جبل قاف)، من غير أن نغفل الإشارة إلى ديوانيه الآخَرين: (ويكون إحراق أسمائه الآتية)و(الكائن السبئي) حين نمر عل خصائص هذه البِنْية.

وإذن؛ فما هي القصيدة القصيرة؟ وما سِماتها التي تميزها من القصيدة الطويلة؟ وهل هذه السمات كفيلة بتوضيح المعالم، وتحديد التخوم؟

ماهية القصيدة القصيرة

عندما يندمج الشكل والمحتوى في عملية الخلق الأدبي اندماجا تتولد عنه دفقة فكرية واحدة، واضحة البداية والنهاية، بَيِّنة الاتجاه. . . عندها يمكن أن نقول إننا أمام قصيدة قصيرة. ولكن عندما يكون المحتوى أو التصور الفكري معقدا لدرجة أن يلجأ العقل إلى تقسيمه إلى وحدات جزئية متداخلة للسيطرة عليه، والتمكن من استيعابه في إطار كلي، فإننا في هذه الحالة نكون أمام نص طويل، أو قصيدة طويلة حسب تحديد هربرت ريد Herbert Read لهما في كتابه: (الشكل في الشعر الحديث).

فالقصيدة القصيرة بما هي دفقة فكرية واحدة، تتميز بطبيعتها الغنائية، وبإطارها الموضوعي الذي هو العاطفة. فهي تصوير لموقف عاطفي مُفرَد يتحرك في اتجاه واحد، ويتصور في صورة محددة قائمة بذاتها. فمعماريتها ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم

يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا، حتى ينتهي إلى فراغٍ عاطفي ملموس. إنها تمثل رؤية ممتدة في اتجاهٍ واحد، يوجهها شعور موحَّد، وهذا هو الهيكل المعماري لها. (1)

إن قصر القصيدة أو طولها أمرٌ مرهون بالعلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى، فإذا كان التصور الفكري أو العملية الذهنية في مراحل الخلق الشعري محدودا بحيث يمكن احتواؤه في وحدة معمارية أو في شكلٍ بيّن القسمات والمعالم كان الناتج قصيدةً قصيرة ذات دفقات شعورية تامة. أما إذا كانت العملية مركَّبة ومتشابكة يستعصي وضعها في شكل واحد وبسيط، فإن الناتج يكون حينذاك عبارة عن قصيدة طويلة، ((امتداد لا ينتهي، يولد دلالات بشكل دائم))(2)، فهي بهذا المعنى ((فوضى رائعة كفوضى الطبيعة]ف]أنتإذا دخلت جزءا من الطبيعة تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب. بل إنك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي لكن الخاضع إلى تنسيق))(3).

وأيا كانت القصيدة .قصيرة أو طويلة .فإنها ((تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه)) (4)، ويختلف في قوته، وطوله، وعرضه، وعمقه. ولذا فالقصيدة القصيرة .وإن كانت مجرد دفقة شعورية .لا يمكن أن تعد محض موجة في القصيدة الطويلة، أو جزئية من جزئياتها، لا كيان لها، ولا هوية، وإنما هي كون مستقل بذاته، له جذور عميقة في الشعر الإنساني، ومن ثمة كانت مقاما من مقامات الكلام الأعلى الذي لا يصل إليه إلا الشعراء الكبار المنصهرون في الشعر انصهارا صوفيا.

بِنية الاستثارة والانفراج

بعد هذه المقاربة للقصيدة القصيرة ماهيةً وسماتٍ نلج (بحار جبل قاف) للعثور على عشبة الخلق والحياة في قصائده القصيرة، وأول ما يلفت الانتباه فيها هو ظاهرة بارزة تتخللها، وتدخل في نسيجها السري. يمكن أن نطلق عليها "نية الاستثارة والانفراج"، وهي بنية تعني أن القصيدة القصيرة؛ عند السرغيني؛ غالبا ما تتشكل من تركيبين لغويين، في الأول يستثير الشاعر توقعَ القارئ ويؤزِّمُه، وفي الثاني يُشبع هذا التوقعَ بانفراج مخالف لما هو متوقعٌ.

وهذه البنية هي بعد خفي من أبعاد الشعر العربي القديم، سواء على مستوى بنية التركيب اللغوي للبيت، أو على مستوى العلاقة بين بنيته اللغوية ونظامه الموسيقي المتمثل في تقسيم البيت إلى شطرين. وأبسط الأمثلة على ذلك قول أبي تمام:

مَنْ لِي بِإِنْسَانٍ إِذَا أَغْضَبْتُهُ وَجَهِلْتُ، كَانَ الْحِلْمُ رَدَّ جَوَابِهِ

وَإِذَا طَرِبْتُ إِلَى الْمُدَامِ، شَرِبْتُ مِنْ أَخْلاَقِهِ، وَسَكِرْتُ مِنْ آدَابِهِ

فكل بيت من هذين البيتين يتألف من شقين: في الأول يستثار توقع القارئ، وفي الثاني يُشبع أو يفرغ هذا التوقع من كل ما استحضرته الذاكرة، أو تخيلته المخيلة. فالبيت الأول شقاه هما:

أ. من لي بإنسان إذا أغضبته وجهلت...

ب. كان الحلم رد جوابه

والبيت الثاني شقاه هما:

أ. وإذا طربت إلى المدام شربت...

ب. من أخلاقه، وسكرت من آدابه

فالشق الأول من البيت الأول يُصَعِّد الموقف، ويستثير الشعور لدى القارئ، ويجعله متوقعا ردةَ فعل جاهلةً... فيأتي الشق الثاني ليشبع هذا التوقع، ولكن بصورة مخالفة لما تَصَوره القارئ، ولما اعتاد عليه. وهكذا في البيت الثاني، فشقه الأول يشحن القارئ بيقين الشرب من المدام، ثم يأتي الشق الثاني ليزيح هذا التوقع بتوقع غير متصور. ويمكن القول إن هذه البنية ذات التأزم والانفراج متأصلة في شعرنا القديم، وقد استمرت في بناء شعرنا المعاصر ذي القصائد القصار. ولعل أبرز من يمثلها بعمق ونضج في الشعر الحديث بالمغرب الشاعر محمد السرغيني، والشاعر عبد الكريم الطبال، فهما من جيل واحد، وعمر واحد تقريبا، الأول من مواليد1930م، بدأ نشاطه الشعري منذ عام 1948م بالنشر في مجلتي((الأنيس)) و((المعتمد))، والثاني من مواليد1931م، بدأ نشاطه الشعري في الفترة نفسها، ونشر في المنبرين المذكورين.

بِنية القصيدة القصيرة عند السرغيني

وكما سبقت الإشارة فإننا سنعتمد أساسا على ديوان((بحار جبل قاف))، وعلى قصائده القصار، لإبراز بنيتها المعمارية، وذلك من ناحيتين:

أ. بنية القصيدة القصيرة على أساس (الاستثارة والانفراج)

في الديوان نجد ثلاث قصائد تحت عنوان ((تغطية ثلاثية))، كل واحدة منها عبارة عن سطر شعري واحد، مشحون بإيقاع الكامل، وهذه القصائد هي:

1. جاث على قبرين. مستوف مساحته ويحصي ما تفسخ من سداه.

2. متعثر في أول الأسباب من ألِف إلى ياء. ويقطر ماؤه ماء كأن به مداه.

3. لم يبك نصف البحر. صورة نصفه بحر عداه.

فالأولى مكونة من تركيبين لغويين؛ هما:

أ. جاث على قبرين

ب. مستوف مساحته

ويحصي مداه

والثانية كذلك مكونة من تركيبين؛ هما:

أ. متعثر في أول الأسباب

ب. من ألف إلى ياء

ويقطر ماؤه ماء كأن به مداه

والثالثة هي كذلك مكونة من تركيبين؛ هما:

أ. لم يبك نصف البحر

ب. صورة نصفه بحر عداه

فهذه القصائد تنطوي على شقين: أ، ب. وواضح أن الشق الأول لا يستوفي معناه إلا بالشق الثاني، وهذا ما أطلقنا عليه (بنية الاستثارة والانفراج). ولكن مع ذلك هناك علاقات أخرى بين الشق الأول والثاني، من هذه العلاقات التناظر الإيقاع، وتبادل المواقع بين مكونات كل قصيدة مع أختها على مستوى التركيب والمعنى. فَلْنَرَ إليها في هذا السياق الجديد:



وقصيد ((السلوقي والطريدة)) مثَل آخر على بنية الاستثارة والانفراج، فتركيبها ينشطر إلى شطرين: شطر الاستثارة، وشطر الانفراج، ولكنها تختلف عن السابقة في أن كل شطر فيها ينفلق إلى فلقتين كذلك: فلقة الاستثارة، وفلقة الانفراج، هكذا:

أ

1. قطَاةٌ مُعَقَّمَةٌ لم تعش عمرها العربي سوى ليلتين. القطاةُ مُطَعَّمَةٌ بالكوابي والنمل والحشرات المضيئة والدود. لم تتبرَّجْ، ولكنها

أَلِفتْ أن تعير الجناحين في نفَسٍ واحد.

أ وتسافر في نفَسَينِ.

2. المسافرُ مِروحة تتفاءل أو تتشاءم كالطقس. مُقبِلَةٌ كالرياح،

ومُدْبِرةٌ كالأعاصير. مَركُوبةٌ بحياتين آجلتينِ وراكبُها حملٌ

موتَه مرَّتَينِ.

ب

1. أقول لمن يتعزَّى بصيد الخنازير عن موته ب((خليج

الخنازير)): أن يتَقرَّب مني بنافلة مثلما يتغزل في امرأة

بالثناء على كلبها الفارسي. السلوقيُّ حِرفته أن يُعيد الطريدة

مَيّتةً لسواء السبيل.

2. (وصاياه عشرٌ)((خليج الخنازير))، محشوةٌ بملوك الطوائف

تلك القطاةُ، ومحشوةٌ بدموع التماسيح تلك القطاةُ. (6)

فالعلاقة بين أ(1) و(2)ليست علاقة إيقاعية ومعنوية فقط حيث جملة أ (2)استمرار لاندفاق نغم المتقارب في جملة أ (1)، وخضوع لسياقها على صعيد المعاني والصور، بل هناك مضمونية تتمثل في الدافع المشترك(= الموت المزدوج والتفسخ الذاتي) لتصرف القطاة المُطَعَّمة بالكوابيس والنمل والدود والحشرات، والمسافر المروحة الدائرة بطقس التفاؤل والتشاؤم والمركوبة بحامل موته المزدوج. وهذا الدافع يربط كذلك من جهة أخرى بين ب(1)

و(2). فمضمون ب بشقيه نتيجة للسفر في التفسخ والتشوه والموت، وعلاوة على ذلك هناك علاقات أخرى تربط بين أ(1، 2) و ب(1، 2) وهي ما يمكن تسميته بعلاقة القابلية للخضوع للآخر،

وهي علاقة تبدأ من جغرافية خاصة لتنتقل إلى جغرافية أخرى عامة، تبسط قانون الهيمنة، وتكرس التشويه والموت. ومن ثم فالتجربة أُريد لها أن تغوص في خفايا الفاعل والمنفعل، وأن تكشف المطاردة المستترة الدائمة بين السلوقي والقطاة:



في النموذجين المستشهد بهما على بنية (الاستثارة والانفراج) اتضح أنهما مؤلفان من وحدتين معنويتين، وأن كل واحدة منهما تنقسم بدورها إلى وحدتين صُغرَيَيْن: أولاهما استثارة، وثانيتهما انفراج، بمعنى أن كل شق من شقي البنية يستوفي معناه بدلالات الشق الثاني. ومع هذا الاستيفاء تكون القصيدة من هذا النمط البنيوي قد وصلت إلى نهايتها. والأمثلة على ذلك كثيرة في ديوان(بحار جبل قاف)، فالقصيدة(الخباء واللصوص) تسير وفق هذا البناء:

أ
1. تسلل من ضفة النهر بعض اللصوص. استباحوا الخباء بما فيه من ذهب
ونساء. (ثلاثون عبدا وجاريتان)
2. الخباء تخلص من بابه، والخصي استغل عراء السماء

ب
1. اعترفْ أيها الطوطميُّ بفيروزة في صِفاقِ الغريزةِ آن لك الآن تتذابل
حتى الجذور على جسدٍ مُغلَقٍ بالنصوص
2. طمأنينة واضطراب من النهر حتى الخباء. هنا فرح في المكان المقابل
متهم بالتوتر. (لا يدفع الثوب عن جسدٍ غالةً)(7)

إن ظاهرة (الاستثارة والانفراج) بارزة في طرفي كل واحدة من هاتين الوحدتين، فالعلاقة بين(1و2) في الوحدة(أ) تتمثل في استثارة توقع المتلقي في أ(1) وإشباع هذه الاستثارة في أ(2). فتسلل اللصوص من ضفة النهر إلى الخباء، والاستيلاء على من وما فيه يعني أن صوت النص سيمتد إلى العراء بكل دلالاته، والعراء هنا مرتبط بفكرة الفراغ روحيا وماديا، وبالقحط على مستوى الكينونة.

والشيء نفسه يقال عن العلاقة بين فرعي الوحدة الثانية(ب)، ففي (1) من هذه الوحدة يستثير الشاعر توقع المتلقي بالدفع إلى الاعتراف (ضمنيا). والملاحظ أن الصوت في الوحدة سردي حيادي، وفي الثانية اقتحامي توتري. فالجسد المغلق يتذابل حتى الجذور، فكيف يدفع الغالة؟ ذاك هو الإشباع أو الانفراج الذي يقدمه الشق(2) من الوحدة(ب)، فمن الانغلاق والذبول هناك إلى فرح متوتر هنا. وبين الأمرين جسد لا يدفع عنه الثوبُ موتَه، ولا يخفى أن الإشارة إلى الجسد الطوطمي المغلق بالنصوص تتضمن دلالة العراء والذبول.

وقصيدة((النطاسي والبوهالي)) .التي يقوم بناؤها على وحدتين معنويتين كذلك .تكشف عن تكنيك خاص في إطار بنية(الاستثارة والانفراج)، فهي تقول:

أ 1.وشَقَّ النطاسيُّ فرج امرأة

.2.ليخرج صورتها من بكارتها الأزلية. عاش بعلتها زمنين وبعثر

أسماءها: تارة مومياءُ، وأخرى جنان معلقة، وصهيل بإصطبله.

ب 1 .يُخرج الماء إذ يستحم به جسدان غريمان. أعجبها أنَّ وزن بكارتها

يتجاوز خمسين رطلا. تجوع ولا تتأكل من ثديها. وتجوع فتأكل علتها.

2 .يستحم البوهالي في الحوض دون إراقة ماء علىفخذيه. الكثافة في سدرة

المنتهى والسياحة في الأرض. وسوسةٌ4 أولا، ثم وشوشة بعدها. (8)

فالوحدة الثانية(ب) تمثل إخراجا تنويعيا للوحدة الأولى(أ)، وهذا الإخراج ليس تكرارا مضمونيا ولا دلاليا، وإنما هو تصعيد بالإثارة إلى ذروة الإشباع. فالوحدة الأولى تؤكد الشَّق لإخراج البكارة الأزلية من ركام التحولات المسكون بها الجسد/الأنثى/الرمز، والثانية ترصد الاستحمام والسفر فيه بازدواجية منقوعة في الأضداد.

أما نبض النص ونقطته فهما كلمة(الكثافة)التي تنفتح على دلالات لانهائية، وتَشِمُ كافة النصوص التسعة الواردة تحتها بوشمها(= الزياني ويافث . امرأة ونصفها . الخباء واللصوص . النطاسي

والبوهالي . البحر والنوتية . الفلكي والمظلة . القابلة والصيدلاني . الخيميائي والنحاس . السلوقي والطريدة) كأنها الشريان الدلالي، والنور الرمزي اللذان يمنحان النصوص المذكورة روح التوهج وعافية التخييل.

ب. بنية القصيدة على أساس الاستثارة والانفراج وتعدد المنظورات

ومن القصائد التي انتظمت فيها بنية(الاستثارة والانفراج) قصائد (بحار جبل قاف) الثلاث. التي يحمل الديوان اسمها . فهي مُعَنْوَنَة على الترتيب بأسماء: البحر الأول، والبحر الثاني، والبحر الثالث، وكلها مكونة من وحدتين

معنويتين، ومفتتحة بكلمة(بحر)، ومنتهية بعبارة(نصف الإطار). وبين الاستهلال والاختتام تتم عملية الغوص، وهي عملية شاقة ومرعبة، وسفر مضنٍ عبر الرؤى، يدفع الذات الشاعرة؛بعد الكشف؛إلى أن تفطم العين عن نصف الإطار الغائص في نصف الإطار، لأن النشأة الأولى بغير مشيمة تغري، ولأن البحر أراجوز وخاتم سحري يشق طريقه الملحي.

فالبحر الأول أراجوز مسكون بروح الآخر وريحه، والبحر الثاني أجواؤه هيمنة سحرية وتدجيل متغطرس، والبحر الثالث عُقم يعنو لظله، وإقامة جبرية في بطن الحوت. . . فهذه البحار الثلاثة بكثافة رموزها العليا، وائتلاق أسطورتها الحية لا تسمح للمتلقي بربطها بمرجعية خارجية، أو شروط أنتجتها ظرفية ما. فهي عالم مرجعيته ذاته، وشروطه من شروط زمنه الإبداعي.

ولذا تصعب مقاربتها بأدوات إجرائية من خارجها، بل إن هذا قد يحجب سرها، ويطفئ وهجها.

وبإلحاح من هذا الهاجس ألجمنا توقنا إلىة المغامرة، واكتفينا برصد ما يسمح لنا به إطارُ (بنية الاستثارة والانفراج) المؤلفة من طرفين ماديين ومعنويين، أولهما دائما يُضمر سؤالا لا انفكاك للمتلقي من الاحتراف به، وثانيهما يأتي كانفراج غير متوقع لما خمنه هذا المتلقي.

وعلى هذا المعمار تسير القصائد الثلاث أو البحار الثلاثة، فالأولى التي عنوانها(البحر الأول) تمثُل أمامنا بالبنية المذكورة هكذا:

أ بحرٌ أراجوز تُحركه خيوط الريح. تُوضع صورة الوطواط في نصف الإطار.

(تمامها في الليل) كان لصدره المثقوب ميمنةٌ وميسرةٌ، وكان العهد أن الماس والفيروز

تحويرٌ لما في الصدر والرئتين من نمل وديدان. رأيتُ بعيني الغواص يشحذ صوته

الآتي، يودِّع روحه البيضاءَ في خيشومهِ.

ب ففطمتُ عيني أن ترى نصف الإطار يغوص في نصف الإطار. (9)

والثانية المعنونة ب(البحر الثاني) تدخل في البنية نفسها، بمشهد إخراجي مغاير على مستوى التصوير. فهي تتشكل من وحدتين، وتقول ما هو منحجب في الأولى ببلاغة أسطورية:

أ بحرٌ بخِنصره يشعُّ الخاتم المسحور. فيه الرخ والعنقاء. (بيضهما جِفانٌ كالجوابي). فيه أشجار فواكهها برأس الآدميّ تعلقت من شعرها. فإذا استوتْ سقطت، كأنَّ سقوطها نُضجٌ (وأنضجُها قليل الجاذبية). فيه أن نساءه ذكر وأنثى من لقاح الريح يحملن الأجنةَ بالتناوب. فيه أن لغاته صوت يُسَمِّي أو يُسَمَّى. فيه أن النشأة الأولى بغير مشيمةٍ تُغري.

ب وليس به نصف الإطارْ. (10)

أما قصيدة (البحر الثالث)؛ وإن كانت على نمط القصيدتين السالفتين في الإيقاع والبنية، فإنها تخالفهما في الرؤية والبلاغة والتوتر. فنسيجها سخرية فاجعة، وتعرية جارحة لطقس منفوش يخاتل موته، ويواري سوءته بالإرغام والتخفي... إنه طقس ميت يحلم بالتفريد:

أ بحرٌ يشق طريقه الملحيَّ. أخفى رأسه المقطوعَ في سِلهامهِ خجلا. يكاد لظله يعنو، يكاد يذوب.

(لا تشمت بيَ الأعداء يا رأس البلاغة!) حرشفُ الحوت المشعُّ إقامةٌ جبرية للحوت. (دَبِّرَ أمرَ كاهله المعطَّل رأسُه المقطوعُ). أرغمني على إفراده.

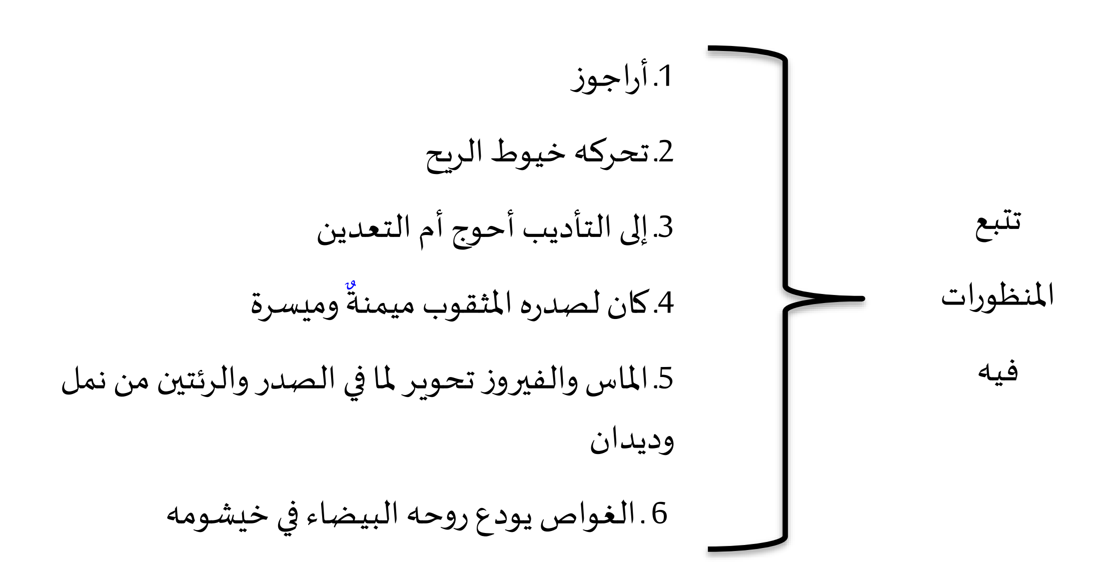
ب أرني رعاك الله كيف تفر من ثقلي عروس البحر! كيف أفر من ثقلي؟ وكيف أغوص في

نصف الإطارْ؟. (11)

والملاحظ في هذه الفضاءات البحرية الثلاثة ذات الترميز العالي أنها. إضافة إلى بنيتها المتميزة، وإلى اشتراكها في إيقاع الكامل. تتميز في شقها الأول (=شق الاستثارة) بتعدد المنظورات، وتتبعها لنقطة مركزية واحدة. فنقطة التمحور في هذه القصائد البحرية هي كلمة(بحر) بكل ما تحمله من دلالات مركزية، وحافة، زمن إيحاءات قصية أثناء تحولاتها الاشتقاقية الكبرى.

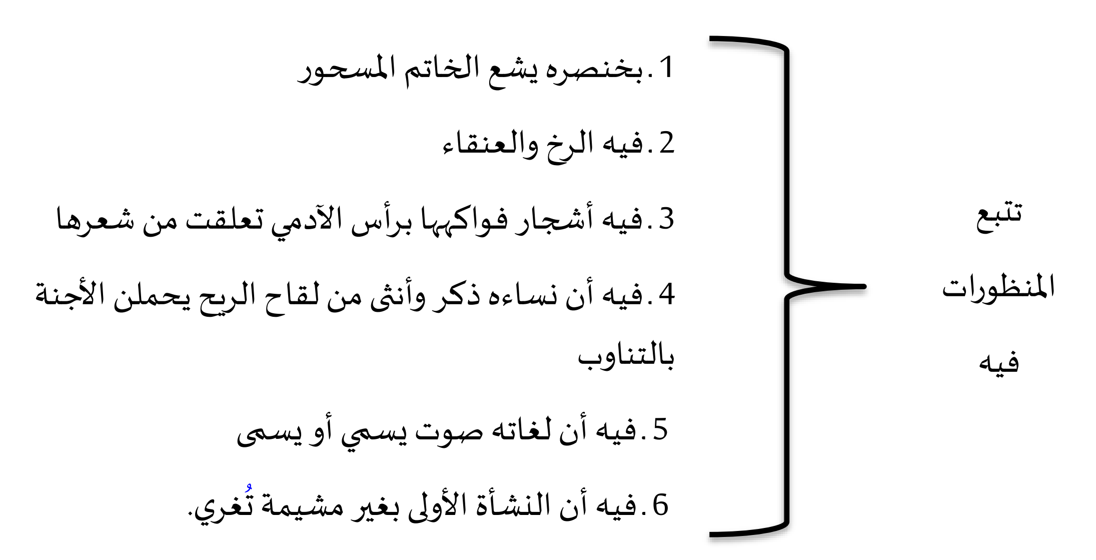
ففي البحر الأول تأتي الكلمة المذكورة كمحور تدور حوله المنظورات، وتَتَبُّعها:

البحر(1)



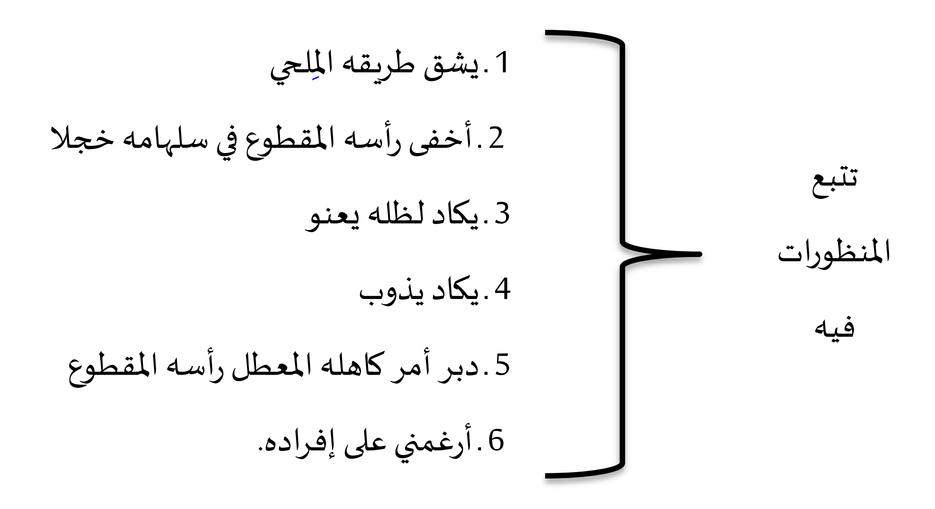
والبحر الثاني تتمحور المنظورات فيه كذلك حول كلمة(بحر) باعتبارها نقطة مركزية، وتتصادى معها تصاديا منجذبا:

البحر(2)



أما البحر الثالث فمنظوراته التي تَتَبَّعها الشاعر تدور هي الأخرى حول كلمة(بحر)، حيث نجد المشاهد تتوالى كذلك وفق منظومة سداسية، ونسقٍ مؤشر على الاندثار:

البحر(3)



فالدارس عندما يتقصى هذه المنظورات الستة في كل بحر، وبدقة، يتبين له أنها كانت نتيجة لتخطيط شعري دقيق، يتمثل في الانتقال من التصور العام للفكرة إلى تصور خاص، أو من الغموض، كمرحلة أولى في إنشاء الفكرة، إلى الوضوح. . كما كانت نتيجة للعبة العقل التلقائية. فالمنظورات الستة في البحر الأول تُقدم تصورات عميقةً عن استلاب هذا البحر، وخضوعه لعملية اقتحام شرسة، أفقدته كينونته وروحه، وحوَّلته إلى كائن بشع، يفترس الأرواح البيضاء. فكل كلمة في هذه المنظورات تُزهر برموز عليا لا حد لدلالاتها.

ومنظورات البحر الثاني تُقدِّم أجواء من السحر المتغطرس المتنامي داخل البحر الذي فقد نصفه وإنسانيته واستقلاله، ودخل بمسوخه دائرة فقدان الخصائص.

أما منظورات البحر الثالث فهي رصد لمسار العُقم، وللموت الذي اتجه نحوه هذا البحر. فهو ممعن في الطريق المِلْحي يشقه، يخفي رأسه المقطوع، و يعنو لظله، ويكاد يذوب، ومع ذلك يتمظهر بمظهر القوة (أرغمني على إفراده).

إن هذه المنظورات الستة في كل بحر تكشف عن حركية تدريجية في الدلالة. فمنظورات البحر الأول إعلان عن الاقتحام والتشويه. ومنظورات البحر الثاني إبرازٌ لأجواء التحول الناتج عن هذا الاقتحام، وهي أجواء الهيمنة السحرية. ومنظورات البحر الثالث كشفٌ للعقم والموت، والنذالة المتألهة.

أمام هذه النماذج الثلاثة يشعر المتلقي بأن الشاعر السرغيني دفعَ بحدة الجهد العقلي، والتدقيق المنطقي، عمليةَ التشكيل الشعري إلى أغوار عميقة، وترك المجال للصور والأخيلة لكي تمارس كل تأثيراتها وإيحاءاتها الشعريةَ اللانهائية. فالبؤرة المركزية في هذه النصوص الثلاثة أعطت لعملية التلقي، شرطا أساسيا من شروط الكتابة المبدعة، وهو لا نهائية احتمالاتها؛ التي تجعل المتلقي يسافر في العلاقات المتشابكة، والتفاعلات الناشئة عنها، بحثا عن دلالات أكثر سطوعا، وأعمق جدلية.

خصائص هذه البنية

من خلال بنية الاستثارة والانفراج، وما يتولد عنها من منظورات متعددة، نقف على أهم خصائص الصورة الشعرية عند السرغيني، وهي الاستقلال عن الظروف المتغيرة، وعن الفترة الزمنية التي تشكلت فيها، وعن المكان الذي ساهم في انبثاقها كحقل تخييلي، بل إنها تستقل حتى عن الشاعر الذي كان سببا مباشرا في إخراجها من رحم العدم.

وإذن؛ فإن من أخص خصائص البنية المذكورة أنها قفزت بالمعنى الجوهري في قصائد الشاعر من الانغلاق إلى الانفتاح. . . ومن الخصوصية إلى الشمولية. . ومن الذات الفردية إلى الذات الكونية. فأضحى معنى كل الناس في كل زمان، ومعنى ذلك الإنسان الواحد ذي البعد الجوهري الذي لا يتغير حسب الظواهر المختلفة، وليس الإنسان الذي تجزِّئه الفلسفات إلى إنسان أسطوري Homme Mythique، وإنسان ديني Homme religieux، وإنسان إنساني Homme humaniste. فالفلسفة في هذا المجال تأتي دائما متأخرة حسب تعبير هيغل"La philosophie vient toujours trop tard"، أما الشعر فيأتي دائما متقدما في خرائط الكينونة.

إن قصائد السرغيني . بفضل ما تحتوي عليه من عناصر إشراقية، وتناصية، وترميزية، وأسطورية، وانزياحية . تُعَد عالماً فريدا من الرموز العليا المُجَسدة لأحلام جميع الناس وآمالهم، وكوناً لغويا يؤسس معرفة جديدة تتجاوز البعد الأفق للحداثة الذي يولد ظواهر كتابية مبتذلة، تهدد بانحسار الشعرية. وإن الصور الشعرية فيها تظل دائما بعيدة عن الواقع الجزئي، والأحداث الطارئة، والزمن المحسوب بلغة الحدود والأرقام، ولكنها قريبة قربا حميميا من الهم الإنساني الشامل، ومن الاحتراق الأنطولوجي، ومن الحقيقة في كوسموغونياتها الكلية. ولذلك فإن شعريته لا يكون المعنى فيها إلا إنسانيا، قد يتخذ شكل الرمز، وقد يتخذ شكل الأسطورة، وقد يمزج بينهما حسب درجة معاناته، واكتشافه وكشفه لحقيقة الأشياء. (12)

فالرموز والأساطير عنده ليست استدعاء، وترفا ثقافيا، ولا صدى مُستَجْلَبا من أودية الماضي لعبور الصوت الشعري عليه، وإنما هي خلق وإضافة، وحيازة جمالية للعالم، وبناء شعوري ولغوي لعالم محلوم به. فالشاعر السرغيني يخلق رموزه، ويولد أساطيره، ويضيف إلى مقول الشعر ما لم

يُقَلْ بطرائق لم تُنتهَج، ويوظف من الأشكال الموجودة ما لم يتم توظيفه من قبل لإنتاج القصيدة/الرمز، والقصيدة/الأسطورة عكس ما هو سائد في معظمك الشعر المعاصر خاصة، حيث يصبح الرمز والأسطورة في القصيدة هدفا، وغاية يستجلبها الذهن ويراوح حولها. والفرق واضح بين النهجين، فالأول ينتج شعرا رؤيويا كشفيا؛له أساطيره ورموزه المتخلقة فيه ومنه، والثاني ينتج شعرا تركيبيا تتجاذبه النمطية، والروح الاستنساخية بتلويناتها التراثية والحداثية في مشرق الثقافة الإنسانية وغربها. (13)

وإلى جدانب هذا، هناك إيقاع خاص للغة في قصائده، ينفصل عن إيقاع اللغة العادية المتداولة معجميا وشعريا في راهننا الشعري. إنها لغة لها بكارتها، ولها كينونتها الفوارة بالعلامات والإشارات المستقاة من أعماق الذات الإنسانية، في لحظة من لحظات الكشف الشعري الشبيه بالكشف الصوفي، إن لم يكن هو هو. وهذه العلامات والإشارات لا يتم إدراك كنهها إلا من خلال السياق العام للحظة التي تشتغل فيها، ومن خلال الدلالات الجديدة التي تكتسبها الأشياء داخل القصيدة كنص لغوي مفارق للنص للنص اللغوي المعجمي.

إن بنية النص الشعري عند السرغيني لا تكشف عن حقيقتها/حقائقها كاملة إلا بعد التحكمِ في منظومة العناصر الفنية المبثوثة داخل النص، وفهمِ تجلياتها، وتقاطعاتها. إذ لكل عنصر منها حضوره الفاعل الذي يساوي حضور العناصر الأخرى، ومن ثمة لا مجال في قصيدة السرغيني لعناصر أساسية وأخرى ثانوية. فالنص الشعري لديه هو نص بكل عناصره، لا يتغلغل فيه الاقارئ، ولا يسبح في مياهه الداخلية الدافئة إلا إذا واجهه بطريقة شمولية، ونظرة توحيدية لا تجزيئية، فهذه الأخيرة لن تمكنه من استغواره، ولن تطلعه على ميكانيزماته، ولن ترجع عليه إلا بالخيبة والإحباط، والإحساس بالعجز عن مراودة أسرار النص الحقيقية، وحقائقه المتأبية.

وبهذه النظرة لشعره سنلمس انه شعر يفيض بالتجاوز. . تجاوز الواقع الجزئي، وتجاوز المألوف الإبداعي، ويتألق بالكشف. . كشف الأعماق في الذات، والأشياء، والإنسان، والكون، لأن صيغه المتوهجة تحبل برموز معقدة تتقدم على كل واقع جزئي بالقوة إلى الحقيقة الإنسانية الشاملة. فهو شعر يتجدد إعجازه منذ اجتاز عتبتي الرمز والأسطورة كذاتين مغلقتين، وأسَّسَ مَجرَّته الخاصة، التي تلد رموزها وأساطيرها هي، و لا تتبناها من الخارج. (14)

فتعامله مع الأشياء واللغة تعامل تخترق فيه حدود الممكن إلى حدود المستحيل، و تكتسب فيه التراكيب طابعا آسرا غريبا ومثيرا للدهشة والفضول. يجذب المتلقي، ويفجر فيه ينابيع الانسحار بسبب خروجه عن المعتاد والمألوف، واكتسابه صفة لا علاقة لها بالعالم الخارجي، ولا بالمفكر فيه. لأنها جاءت في صياغة مبنية على العفوية الشفافة، والبصيرة الصافية، وليس على القصدية والتربص، فتلقائيتها؛ من حيث هي نبع وجداني فياض؛تنفي الاعتباطية والانسيابية الضبابية، وتشتغل في ضوء منطق خاص بها، وقوانين خاصة كذلك. في مقدمتها قانون التجربة والمعاناة،

وقانون الحدس والاستبطان، وقوانين أخرى تنشأ معها وتتنامى وفق منطق يخيطها ويجمعها حتى النهاية. وبذلك تصبح التجربة مرفوعة بامتياز إلى أعالي الصدق، وقِمَمِ الفرادة، وتصبح القصيدة كونا مضيئا بمعرفته الذاتية، بعيدا عن الأكوان المعرفية المتداولة. (15)

إن العلاقة بين الأشياء والبشر، والوجود والماهية، لا تحددها العين، و لا يؤطرها العقل، ولا يُجليها المنطق الفيزيائي، فالمعارف المستخلصة من هذه المصادر قاصرة مهما بلغت من كمال. وإنما الذي يحدد هذه العلاقة هو الكشف الشعري باختراقه حاجز جهل الإنسان بنفسه، وبمفردات الكون من حوله، وإذكائه جمرة السؤال في النفس، وارتياده مناطق الغموض القابعة في أعماق الإنسان والكون، واكتشافه بؤر الظلام في النهار، وبؤر النور في الليل. فحقيقته إذن هي الجذر المشترك الذي تلتقي فيه المشاعر البشرية، وأحلامها، وآمالها، وانتصاراتها وانتكاساتها، وانشراحاتها وعذاباتها، وطموحاتها واستيهاماتها. . . إنه جذر ثابت، يختلف في ظاهر معناه، ويأتلف في جوهر حقيقته، ويتلون من رؤيا إلى رؤيا، ويكتسب صفات متباينة في قصائد السرغيني القصار منها والطوال، بدءا ب(ويكون إحراق أسمائه الآتية)و(بحار جبل قاف)، ومرورا با(لكائن السبئي)، ثم انتهاء ب(من فعل هذا بجماجمكم) الذي أستميح الشاعر السرغيني عذرا إن أنا فتحت بوابة الجرح، وقلبت السؤال هكذا: ماذا فعلتَ بجماجمنا أيها الخارج عن النسق الذي يكبلنا ببلادته، وينخر عظامنا في صحراء الوهم المعرفي؟.

سمات العالم الشعري عند السرغيني

لقد قادنا التأمل في هذه الدواوين إلى محاولة الإمساك ببعض سمات العالم الشعري عند السرغيني؛نوجزها فيما يلي:

1 . الصوفية الشعرية المنفصلة عن ظاهر الواقع المباشر، والمتصلة بعمقه وكليته، والغائصة في أبعاده الداخلية، انطلاقا من الظاهر إلى الباطن، ومن الحاضر إلى الغائب.

2 . التجربة الحية، المنفلتة من التجريد النظري، والمنطق المقيد. فالتجربة لديه تتجاوز العقلانية بأنظمتها إلى الحياة المتوهجة بحدوسها وفيوضاتها، وبواطنها المكنونة خلف مرايا المظهرانية.

3 . نفي الحياة الآنية، باعتبارها حجابا يحجب الحياة الحقيقية الدافقة بالحميمية، والممتلئة بسر الدفء والخصوبة. وهذا النفي يتضمن اندغاما في هذه الحياة بوجه من الوجوه كجسد فاعل ومتفاعل، واحتفالا بالكشف والإبحار في جوانب أخرى محجوبة، أو متواطئة مع الكائن للزج بالإنسان والأشياء والعالم في سجن العادة والنذالة، والتشوه والرتابة.

4 . السفر الدائم عبر الأشياء والكائنات في اتجاه قلب اغتباط العالم بكامله وثباته، والنظر إليه بوصفه حركة لا متناهية، يتخلق داخلها الإبداع، ويسير متقدا بهاجس الأبدية، وإرادة اللانهائية.

5 . توحيد الواقع بالحلم، والمؤالفة بين ما لا يتآلف في منظور العقلانية. فالكثافة . مثلا . لا تعود نقيضا للشفافية، وإنما تصبح وجها من وجوهها، وبُعدا أساسيا من أبعادها. والبحر كذلك فضاء متعدد التحولات... ولكنه فضاء لا يتضاد مع البر، وإنما يكمله، ويلتحم بامتداده في حوار لا إقصاء فيه. والأمر نفسه في الشيخوخة . بكل تجلياتها في مفردات الطبيعة والوجود . فهي بعد من أبعاد الفتوة والعنفوان، لا يلغي التلاقي، ولا يحفر التنابذ.

6. التأكيد على أن الإنسان لا يحقق المعنى العميق لإنسانيته إلا بالتطلع الدائب إلى ما لا ينتهي ولا يفنى من القيم الجمالية، والروحية، والفكرية، والسلوكية. . . وعلى أن الإبداع في أسمى خصوصياته، و أجَلِّ صفاته ليس سوى تعبير عن هذه اللانهاية الساحرة.

7.التوجه إلى المجهول، إلى ما لا يُعرَف، والانحراف عن الشائع المألوف. و هذا يعني أن هذه الشعرية السرغينية لها طبيعة الكشف. بمعناه الصوفي والعلمي. التي تتجافى عن (رجولة) العالم، لتتصادى مع طفولته.

8 . التغيير والتأسيس باستمرار، فهي شعرية لا تنفك تدأب على تقديم العالم في صورة جديدة ومختلفة، من خلال تجربة جديدة ومختلفة، لا تستسلم لغبطة ما هو منجز، ولا تَسكن في غرف غادرها الطموح، واحتلها أنفاس الرضا العطنة، بل تحاور، وتشعل الأسئلة التي أطفأها الغياب، وتتجاوز، وتعيد تأثيث العالم، وإشاعةَ الفرح فيه، وفي مسكنه الذي هو اللغة.

9 . الانفتاح والحركية، والتأبي على القولبة والتدجين، أو الأسر والخضوع لأي نظام فلسفيا كان أو لاهوتيا أو معرفيا أو إيديولوجيا. فشعريته انفتاح انفتاح على الذات، وعلى الآخر والكون، وحركية في الوجود مسكونة برشدها، ومضيئة من داخلها، تتقصى جوهر الحياة في حياة الجوهر.

10 . التلقائية، وهي هنا لا تعني الهذيان الساذج، وحُمَّى الوجدان المبتور، والاندفاق العشوائي، وإنما تعني الفيض بمعناه الصوفي الأرحب والأرقى. ذلك الفيض الذي يخرج عن كل رقابة عقلانية وبرهانية، من حيث هو صدور عن طور لا يطمح إليه العقل، و لا يعقله. . . إنه طور الإبداع في صوفيته الشعرية، وشطحته الرؤيوية الفنية. و حين أقول صوفية أفترض أن القارئ قد دخل معي في طقس اغتسلت فيه هذه الكلمة من شحنتها الدينية والتاريخية، واكتسبت حمولة معرفية ذات إشراقات شعرية، لا يسير في عروقها دم عَفِنٌ Mauvais sang.

ومن هذه الخصائص والسمات، التي حاولنا رصدها في شعر السرغيني، نستخلص ما يلي:

أولا: التميز والتجدد، فدواوينه المذكورة لا تتشابه، لا لغة ولا تركيبا، و لا تتصورا ورؤية، و لا تشكيلا ومعمارا. إذ كل واحد منها له استقلاليته، وأقنعته الخاصة به، ومجرته التي تبتعد عن التكرار أسلوبا وصورا وعوالم.

ثانيا: اللغة الخلاقة التي تقول الأشياء والكون والكائنات وكأنها تخلقها من جديد. إنها لغة تُنشئ مَقولَها سَويا، و لا تسجنه فيها، وتنفي تكرار المرئي المألوف. ولذلك كانت لغة مُحرِّرةً ومُحرَّرَة، تفتح المنغلق والمحجوب، وتركض في أعالي الوجود، ولا تقف عند السفوح راكنةً للمَهوب.

ثالثا: الوجود في هذه الشعرية وجود لغوي بامتياز، باعتبار اللغة رحم الخَلق الدافئة، وتسميته الأولى. ومن ثمة فالكتابة الشعرية السرغينية حياةٌ، لا تعبير عن الحياة، فهي صيرورة وتَحَول كما الحياة، وهي بالتالي نقد لهذه الحياة، وإنقاذٌ لها من السطحية والابتذال، ومن المسخ والتآكل.

رابعا: تجلي العوالم الخفية، وتجليتها عن طريق طاقة الخيال المبتكِرَة للصور والأشكال... تلك الطاقة التي قال عنها ابن عربي إنها حضرة من الخضَرَات، ومنزلة دونها منزلة العقل. فبالخيال اجتاز/يجتاز الشاعر السرغيني هذه العوالم، وقبض/يقبض على جمرة أسرارها، وبقوة التخيل وضوئه يفجر ينابيعها الكامنة. فهو شاعر الكشوفات الموغلة في الجوهر، لا تستقر حركية تجربته إلا لتبتعد عن قشرة المألوف، وأنظمة التقنين المتكلسة، (فخياله ينطوي على أشياء لا مثيل لها في البحر ولا البر، ونظامها أبهى من نظام الأشياء كما يراها في العالم الحقيقي التقليدي، إنه خيال ثائر بالفطرة كما يقول أفلاطون). (17)

خامسا: مجيء عمق القول مشكله من اللامرئي. فالخارج وأشكاله لا تعبأ به شعرية السرغيني، لأنه يمثل تحققا جاهزا، بينما هاجسها هو الباطن الذي يظل احتمالا وانفتاحا على أرقى التشكلات. ولهذا نجد قوله الشعري لا يحاكي الطبيعة، ولا الوجه اليومي للحياة، لأنه فعلٌ بادئ يتجلى في شكل بادئ، (18) وسؤالٌ يتناسل باستمرار وفق شروطه. ونحن (نعرف أن عملية حذف السؤال هي التي قادتنا إلى ما نحن عليه الآنم، وأن الاستمرار في حذفه سوف يقودنا إلى الموت النهائي. (19)

إن السؤال: كيف نبتك شكلا لَمَّا يتشكل؟ ولِمَا هو عميق جدا؟ هو سؤال رهان، ما تزال التجربة الشعرية المغربية المعاصرة؛ في معظمها؛مؤرقة به... ولكن الشاعر السرغيني اجتاز عتبة السؤال الآنف، وعوفيَ من أرقه حين انقض على لؤلؤة مستحيله.

4

أنماط الإيقاع ودلالاتها في ديوان (بحر الضياع) لمحمد السبايلي

قراءة ترَحُّلية

" قراءة الأعمال الأدبية تفرض علينا ممارسة الأمانة والاحترام داخل حرية التأويل"

أمبرطو إيكو

ما قبل الحديث

هذه الورقة لا تروم إطلاقا جمعَ كل أنواع الصيد التي يزخر بها ديوان "بحر الضياع" للشاعر المرحوم محمد السبايلي، لأنها في الوقت الحاضر لا تملك القدرةَ على ذلك، لاعتبارات ظرفية وشخصية، ولأن الفسحة المخصصةَ للاحتفاء بهذا الإصدار الشعري محدودة. ولذلك سنكتفي بإثارة نقطتين نعتبرهما جوهريتين فيه، وبوابتين أساسيتين لولوج عوامله، واستكناه جذور شعريته. تتعلق الأولى بقراءة نصوصه قراءةً تَرْحيليةً لإعادة ابتكارها، والثانية بدلالة الإيقاع فيه، وبخاصة الإيقاع الداخلي.

1. قراءة ترحُّليةٌ في "بحر الضياع"

1.1 قراءةُ تَرَحُّلٍ.. لا قراءة مُراوَغةٍ:

إن القراءة قراءات، ومن بينها قراءة الترحل التي؛ بما هي انسجامٌ مع الذات ومع المقروء، وأُفقٌ مفتوحٌ على عِشقِ صَدمةِ الاستعارات؛ ليست بالضرورة نقدا، ولا تروم أن تكون كذلك. فالنقد عِلمُ مُشابَهةٍ ومراوَاغةٍ، وهي تود أن تكون تَرَ حُّلاً من الرتابة إلى الارتياب، ومن اليقين الكاذب إلى الشك الحارق

الصادق، ومن بِرْكَة الاطمئنان الآجنة إلى دوخَة الخَلْخَلَة ودَوَّاماتِ الأرَقِ الساهرةِ على توقد الوجود، ومن التقييم والحُكْمِ إلى التأزيم والتوريط.

1 .2حداثةٌ مُشاكسَةٌ ومَعرفَةٌ على معرفة:

من هذا المنطلق سأنظر إلى نصوص الشاعر محمد السبايلي في"بحر الضياع" على أنها نصوص حداثية تُشاكِس الماضي، وتَنُوشُه بمزاريقها، ولكنها لا تُلغيه، بل تُضيفُ إليه. ومن ثمة تَكُون معرفةً على معرفة. . معرفةً تتجاوَز معرفةً من غير إنكار ولا إلغاءٍ، تَقطع معها، وترى إليها بعين جديدةٍ، ومن زاوية جديدةٍ. فمَشْرَبُه إذن مَشرَبٌ حداثيٌّ، تتلاطَمُ أَوَاذِيهِ على شُطآن الوجود الشعري المغربي السبعيني، وتنخرط فيه بعشقٍ وكأنها تُردد:

وَقَالُواْ شَرِبْتَ الإِثْمَ، كَلاَّ وَإِنَّمَا شَرِبْتُ الَّتِي فِي تَرْكِهَا عِنْدِيَ الْإِثْمِ.

1 .3 صُورٌ لِمَسْكَن الذات في بُعدِها الوجودي:

فشعره أيقونة الذات المتشظية التي داهمتْها رياح الخيبات، في صحاري الهُويّة المُغتبطة بعمائها. يَرهصُ، ويرشَح، ويتخطى، لإقامة عالَمٍ لا يَتوَطأ على وَأْدِ المُخَيلة، ولا تَضجُّ في غرفه أنفاسَ المَوْتَى بجبروتٍ هسْتِيري.

إنه شعر تُؤَسس لغتُه وأبنيتُه وصورُه ودلالاتُه مَسْكَناً للذات في بُعدها الوجودي الرومانسي المتمرِّد على أُفُق الذات الجماعيةِنِ المُسَرْبَلَة بالخيانات والمهانات الكونيةِ، والمُخبَّة في سُبُل الانكساراتِ والإحباطات. هاجسُهُ إنارةُ الوجود الذي أظلمته قِيَمٌ ضَرِيرَةٌ نابحةٌ، وجَرَّحتْه خُطى شرِسَةٌ دكناءُ، تتفنن في تشويه الحرية بالتدجيل والتعريف، مع أن الحرية لا تحتاج إلى تعريف، لكونها مرادفةً للوجود.

ولأجل هذا؛وانطلاقا منه؛ لا نستغرب هذا الحُزن المُهيمن بمائه وظله على ديوان محمد السبايلي، فهو حزنُ فَرَسِ الغابات العذراء التي أثخنتها حتى الخلايا حروبٌ ظاهرةٌ وخفيةٌ؛سعَّرها أباطرةُ العسف والإذلال ضدَّ الروح الناشدة للسعادة والحق في شِبْرٍ من شمس الوجود، تحضر فيه الموجودات بلغاتها وصفاتها، لا بأشباحها.

1 .4 لغة إحضار الموجودات:

إن لغة الشاعر محمد السبايلي في نصوص هذا الديوان ليست لغةَ الصدى، وإنما هي لغة الجوهر المستقلةُ عن مستوى الوجود، تُحضِرُ الموجودات وتَخْتَصُّ بها. ولذلك فهي تنأى عن أن تَكون جسراً ينقل تَصَوراتٍ لأعيانٍ وَهْميةٍ خارجيةٍ، وترفضُ أن تتلقى الأسماءَ إذا هي لم تُسَمِّها. ومن هذه الزاوية

نرى أن قصائده لا تندفع من تلك العوالم المنسوجةِ بخيوطٍ رومانسيةٍ ضيقةٍ وهشةٍ، بقدر ما تأتي من عوالمَ بالغةِ الرحابةِ، متينةِ البنيانِ، مِدْماكُها حِجارةٌ رومانسيةٌ متلألئةٌ، تُضيء أبعاد الوجود، وتتجاوز الموجودَ، في الوقت الذي لا تنقطع صِلتها بأجزاء الوجود التي لا حصرَ لها، لأنها إمكانٌ لا يُحَد، وهكذا الشعر العميق. فرومانسيتها إذن هي الحداثة في استمرارها ولا تناهيها، وفي نقضها كل مُنجَزٍ غَافٍ في سريرِ طمأنينته، وشاهرٍ يَقينَه المُعتِمَ كما الأربابُ المُعتمةُ Les Dieux obscurs. وإذا كانت لغة السلطات والمؤسسات هي لغة تكرار وتثبيتٍ واجترارٍ، تُعبِّرُ بآلاتها وآلياتها وإوالياتها . على الدوام . عن البِنية نفسِها، فإن لغة الشعر . ومنها لغة السبايلي . هي لغة مغامرةٍ وتَجَدُّدٍ وابتكار وتحَولٍ، وولُوجٍ في اللامُنْجَزِ، واللامُفكَّر فيه، واللامُتَحَقق على المستوى الأونطولوجي والأخيولي والجمالي. كلما شعرت بذاتها تَهَرّأً انسلخت منها كما تنسلخ الأفعى المُقَدَّسةُ من جِلدها المُدَنَّسِ.

فاللغة هي مَكْمَنُ مِحنة السبايلي، وزمنُ وعيه، وبحرُ ضياعه، وفضاء إبداعه ؛الذي قد يَتَدخَّلُ بعضٌ من البلاغة فيه ليحُول بين ما يريد قوله، وبين ما تقرأه له. وللإفلات من هذه الشبكة البلاغية نراه في "بحر الضياع" يقوم بسباحةٍ لا مألوفةٍ في التصور الشعري، فهو يُكَثف بالشعر الزمنَ في لحظةٍ، تجعلنا نحس بأننا نُقابل فيها ذواتنا إلى الأبد، وبأن شعره حُلْمٌ يمنحنا أزَليةً شخصيةً، تَسمَحُ لنا برؤية الأزمنة المختلفةِ في لمحة واحدةٍ كما يرى المُطلَقُ من أزليته الشاسعةِ السيرورَةَ الكونيةَ برمتها.

إن السبايلي شاعرٌ يتسلل بألوانه خلسةً إلى العتمات ليبُثَّ فيها رغبة الأنْسِ والإيناسِ، ويبصم بها الوجودَ التعبيري دون انصياعٍ إلى لعبة الضوء البلاغي المُمَوِّهَة والمُمَوَّهَةِ.

5.1 إعادة قراءة نهر هير اقْليطْسْ:

واختزالا للتفاصيل التي لا تتحملها قراءة كهاته، نؤكد أن رومانسية الشاعر محمد السبايلي في هذا الديوان ليست سوى فضاء تتنفس فيه الحداثة الشعرية المغربية إبان السبعينيات، وهذا لا يمنع من أن نعتبر هذه الحداثة هي كذلك فضاء تتنفس فيه الرومانسية. فالوشائج بينهما مترابطة، وكل منهما تُعتَبَر انتفاضةً ذات طابَعٍ كَوني ضد الماضي ومُخَلفاته الفنية والفلسفية والفكرية والجمالية والمذهبية، وضدَّ كل أشكاله وقِيَمه. ولعل من أوضح ما يُشير إلى هذه العلاقة أن كلمة الحداثة كانت تُستَعمَل من حينٍ إلى آخرَ مرادفة للرومانسية(1).

فَلْتُعِد القراءةُ نهرَ هيراقليطسْ

وَلْتَجْدِل المجاديف فرحَها التأملي في "بحر الضياع" الذي تركه السبايلي مُفضلاً السفرَ إلى الشاطئ الآخرِ، وكأنه يقول: انظُروا؛مَنْ مِنْكُمْ يَرَانِي كَمَا أنَا؟

إننا بالقراءة وحدها نراه، وبالقراءة نتذكره، وبالقراءة نبتكره من جديد. فكل قراءة لنصوصه، كل إعادة قراءة لها، كل تَذَكُّرٍ لجغرافية انبثاقاتها، تُعيدُ الجوهرَ المَنسي فيها. فالنصوص هي أيضا نهرُ هيراقْليطسْ (ق. م475 ـ 540)Heraclitus المُتَبَدِّلُ، كما يؤكد ذلك بورخيس. وهذا التبدل يشمل البنيات والدلالات. فما الذي تُفصح عنه البنية الإيقاعية لهذا العمل؟

2. دلالة إيقاعه الداخلي

2.1 ماهية الإيقاع:

إنه ذلك العنصر الجوهري الذي لا يُمكن لأي خطاب شعري أن يَتشكل دون وجوده ومعه وبواسطته، فهو بهذه الصفة تكون له علاقة أساسية داخل هذا الخطاب يُقيمها مع الدلالة. ومن ثمة كان من أصعب الآليات المُتَحَكِّمَة في النص الشعري، لأنه ينبني على دعامةٍ تُوازنُ بين المحورين: الصوتي والدلالي من ناحية، وعلى القيام بوظيفة التنسيق بين بِنْيَات النص، بحيث يجعلها كلا متماسكا من ناحية ثانية.

فهو ليس فَضلة ولا حِلْيَةً يمكن للنص أن يستغني عنها دون أن يفقد عُمقه وجماليته وشعريته، وإنما هو مفتاحٌ أساسٌ يُعيننا على المُضي قُدُما في كشف أسرار الإبداع الشعري لدى الشعراء، لأنه إنارة غزيرة الإشعاع، تؤازرنا في تفسير آليات الكتابة الشعرية، وتَلوناتها عند كل شاعر، وبخاصة إذا فهنا أن الشعر في جوهره عبارة عن إبداع لغوي يتوسل بالخيال، عكس الرواية التي هي إبداع تخييلي يتوسل باللغة. فالشعر يُجيز لك نسيانَ معناه، و لا يَغفر لك نسيانَ لفظه وإيقاعه، لكون إبداعيته هي إبداعية الدَّوَالِّ المُخَيَّلَة. أما الرواية فإنها تُحاسبك على الصور التي شخصَتْها لك، وأقامَتْها في ذهنك مَقامَ الوقائع كما لو أنها عالَمٌ حقيقي مُكتَفٍ بنفسِه، ولذلك فإن إبداعيتها هي إبداعية المَدلُولات المُخَيَّلَةِ.

2.2 أنماطه:

يتخذ الإيقاع في الشعر مَجْرَيَيْنِ عَمِيقَين وأساسيَّيْن هما:

أ. الإيقاع الكمي

ب. الإيقاع الصوتي

كما هو الشأن في القصيدة العمودية المتوارثة، والقصيدة التفعيلية، أما القصيدة اللاوزنية(= قصيدة النثر)فإنها قد اقتصرت على مجرى واحد، وهو مجرى الإيقاع الصوتي، وبذلك مارست حريتها، وابتكرت وجودها، واستعارات حياتها المُتَرْبِرَبِةِ في كونٍ ما ينفكُّ عن التحول، واسْتِفْجَاءِ الكائنِ بما لاقِبَلَ له به إلا بالمخيلة المُنْفَلِتَة من أَسْرِ الطابوهات والمواضعات والطواطم اللغوية.

ولأهمية هذين المَجْرَيَيْن في الشعر؛وفي الاقتراب من شعر محمد السبايلي خاصة؛سنحاول القبض على بعض ميكانيزْماتهما، لتجلية علاقتها بالدلالة في نصوص"بحر الضياع".

أ.مَجرى الإيقاع الكمي

هو مَجرى الشساعة النغمية المتعددة الأمواج، المتناسلة الأنماط، المختلفة الألوان والتلاوين، تأثيره عميق في النفوس ومكونات الطبيعة، ودرجات هذا التأثير تتباين من ذات إلى ذات، ومن مكون إلى آخر حسب الشحنة الانفعالية اللاتي يثيرها، وحسب الحالات التي يتموضع فيها. ولن نعرض لكل هذا إلا بمقدارلا ما يتعالق منه مع شعر محمد السبايلي تعالقا دلاليا، يساهم في بناء شعريته، وذلك بالإلماع إلى أنواع الإيقاع الكمي من بسيط، ومركب، وممزوج، ومزدوج، ومتعدد الأوزان، وتقفوي، وتكراري.

أ. 1الأيقاع الكمي البسيط: وهو المبني من الأوزان الشعرية البسيطة، المكوَّنة تشكيلاتُها من وحدة إيقاعية واحدة متكررة، بصورة يختلف عددها من سطر شعري إلى آخر، كما هو الشأن في المتقارب، والرجز، والكامل، والوافر، والمتدارك. ومن أمثلة هذا النمط من الإيقاع في ديوان "بحر الضياع" قصيدة(زهرة الأرق)ص: 27؛التي جاء إيقاعها كميا بسيطا، منسوجا على نول تفعيلة المتقارب، هكذا:

وَهَبْتُكِ يَا زَهْرَةَ الْأَرَقِ الْمُتَسَوِّلِ...

بَيْنَ جُذُوعِ الزَّمَانْ،

ثِمَارَ جِرَاحِي

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن ف

عولن فعولن فعولْ

فعولن فعولن.

أ. 2 الإيقاع الكمي المركب: وهو المبني من أوزان شعرية مكونة من وحدتين إيقاعيتين مختلفتين، كما في الطويل، والبسيط والسريع، والخفيف. وليس شيء من هذا الضرب الإيقاعي في ديوان بحر الضياع للشاعر محمد السبايلي، ذلك لأنه إيقاع لم تمل إليه التجربة الشعرية الحديثة في بداية أمرها، بل اقتصرت على الإيقاع الكمي البسيط. ولا غرو أن مثل هذا الموقف لا يُعد قصورا في الوعي الإيقاعي الشامل، بقدر ما هو تثبيتٌ لمجرى الحساسية الشعرية الوليدة، وتجذيرٌ لسُوقها. ولنا في التجربة الشعرية الجاهلية خير دليل، فهي في معظمها تعتمد على الأوزان الطويلة المركبة، ولا وجود فيها للأوزان القصيرة. ولما انفرجت زاوية الشعرية في العهد العباسي احتفلت بالأوزان القصيرة

الراقصة، ونبتت شجرة إيقاعية شعرية وارفة في وزني المضارع والمقتضب لم تكن معروفةً في السلالة الشعرية السالفة.

أ. 3 الإيقاع الكمي الممزوج: وهو المعتمد على الأوزان المتقاربة الإيقاع، مثل: الرجز والسريع والبسيط، حيث يتم المزج بينهما، وينتج عن هذا المزج تَشكيل إيقاعي خاص، لم يكن أي وزن مزن الأوزان المشار إليها يوفره منفرداً. والأمثلة على هذا متوفرة في ديوان شاعرنا، ولا تتسع الصفحات لحصرها كلها هنا. فالشاعر السبايلي تَجد له نصا يعتمد إيقاعيا على المزج بين الرجز والرمل، أو بين الرجز والخفيف، أو الرجز والبسط، أو بين الرجز والسريع، وكلها متقاربة الإيقاع.

ولن يكتشف هذا إلا القارئ المدجَّج بأسلحة التشريح الإيقاعي للنصوص، أما المعتمد على الأسلحة الإيقاعية القديمة المتداولة في قاعة التشريح العروضي الخليلي فإنه سيحكم على نصوص هذا الشاعر بأنها خارج الإيقاع المنتظم عموديا وتفعيليا، وبأنها نثر لم يتشرب جوهر الشعرية، ولم يعصر كومة القصيدة بأي معنى من معانيها.

أ. 4 الإيقاع الكمي المزدوج: وهو المبني على أساس المزاوجة بين الشكل العمودي والشكل التفعيلي في نص واحدٍ، مزاوجة تخلق ازدواجا شكليا في النص الواحد، وتعطيه تنوعا مشهديا، وتَفضئةً بصريةً مميزةً. ومن الشعراء الذين اندفعوا بجرأة ريادية في هذا الاتجاه الشاعر بدر شاكر السياب، وعلى خطاه مشى شعرالاء آخرون بحذر وتهيب، أمات السبايلي الذي عايش شعر السياب، وتعامل مع نصوصه المهاجرة في الحداثة الشعرية المغربية فإنه لم ينخرط بشعره في هذا الرافد الإيقاعي، فديوانه خالٍ منه.

أ. 5 الإيقاع الكمي المتعدد الأوزان: وهو غير النوع السابق، لكونه يقوم على استخدام أوزان متعددة في النص الواحد، بحيث يستقل وزن واحد بمقطع معين من النص يناسب الموقف الفكري والبُعدَ النفسي المواد التعبير عنه في هذا المقطع، ثم يأتي المقطع الثاني على وزن واحدٍ آخر مخالفٍ. . . وهكذا حتى تكتمل بنية النص الكلية.

وهذا المنحى في الإيقاع الشعري الحديث هو من ترسبات النظرة العروضية القديمة التي ـ وإن انفلتت شيئا ما من السِّيمِيتْرِيَّة ـ ما زالت تحكم قعر الوجدان الشعري. ونعتقد أن كثيرا من الشعراء قد تجافوا عن هذا النمط الإيقاعي، ومن بلينهم السبايلي الذي لا يوجد في نصوصه التي بين أيدينا ما يمثل ها الفرع الإيقاعي.

أ. 6 الإيقاع الكمي التقفَوِي: وهو المبني على القافية كعنصر إيقاعي جمالي، فهو يمتلك في الكثير من السياقات وظيفة دلالية تُشير إلى الرؤية التي يفرزها النص الشعري. فالتشكيل القافوي في ديوان"بحر الضياع" هو مظهر من مظاهر البناء الإيقاعي في نصوصه تبَعاً لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث يختزل أبلغ سِمةٍ لشعريتها، وهي التوازن الصوتي. ولهذا تفنن الشاعر في

تشكيله، وخرج به من نظام القيد إلى أنظمة متعددةٍ في إطار ما تعرفه الحداثة الشعرية في السبعينيات.

فنصوص الديوان تُبرز إدراكَ السبايلي أهمية القافية، ودورها العضوي في بناء القصيدة، ومساعدتها على التماسك، وإعطائها جوا انفعاليا، وطقساً هارْمُونيا هو بمثابة مائها ونسيجها. وذلك في إطار تشكيلات قد تكون موحدة، وقد تكون متنوعة، وفي داخل هذا التنوع والتعدد تَبرُز عدة ألوانٍ من التقفية تَشِي بالموقف الفكري والشعوري والجمالي الذي يتغير بمقتضاه مُنْحَنَى الأداء اللغوي والدلالي، وتنتج عنه وظائف تعبيرية خاصة وثَرية ثراءً دافقا ومتعانقا.

فالتشكيل القافوي لديه يتلون حسب ألوان شعوره، ودرجات انفعاله، وتموجات فكره، وانفراجِ زاوية رؤته، فتارة يأتي مفرَدا متعانقا مع ذاته هكذا(أ، أ، أ. . .)كتعانق الذات المبدعة مع آلامها ومخاضاتها، كما في قصيدة(مخاض) ص ص: 9، 8 التي تتعانق فيها قافية اللام بتواتر وتوتر عاليين:

يَفْرِكُ جَفْنَيْهِ مِنْ بَقَايَا نَوْمٍ طَالْ

يَرْنُو إِلَى شَيْءٍ كَانَ. . .

بِالْأَمْسِ مُحَالْ

طَالَ نَوْمِي وَالنَّوْمُ عِقَالْ،

بَعْدَ طُولِ نَفْيٍ. . بَعْدَ طُولِ تَجْوَالْ

بَعْدَ حَلٍّ وتِرْحَالْ

بَعهْدَ هُلْكِ النُّوقِ وَ الْجِمَالْ

سَغَباً، بَيْنَ الثُّغُورِ وَ الْجِبَالْ

عَلَى الصُّخُورِ. . عَلَى الرِّمَالْ.

وتارةً يأتي التشكيل المذكور متعددا، هكذا: (أ أ، ب ب، ج ج، د د، ه ه، و و، ز ز)كقوله في قصيدة"بحر الضياع" ص ص: 7، 6، 5 التي يحمل الديوان اسمها:

نَظَرَاتُكِ الثَّكْلَى، تَرْصُدُ خَطَوَاتِي

تَخْنُقُ تَأَوُّهَاتِي

أَسْتَعْرِضُ فِي شَجَنٍ مَوْكِبَ أَحْزَانِي

أُرَدِّدُ عَلَى مَضَضٍ مَوَّالَ حِرْمَنِي

يَتَكَسَّرُ الضَّوْءُ فِي عَيْنِي

يَقْضُمُ الْجَلِيدُ أَطْرَافَ أُذْنِي

أَسْأَلُ عَنْكَ مَعَالِمَ الطَّرِيقْ

النَّسِيمَ الْمُشْبَعَ بِذَرَّاتِ الْحَرِيقْ

سُمْرَةُ اللَّيْلِ تَفَتَّقَتْ عَنْ أَلْفِ شَيْطَانٍ...

يُقَهْقِهُ، يُكَشِّرُ عَنْ نَابٍ نَارِي،

يُشَمِّرُ عَنْ يَدٍ مُعْشَوْشَبَةٍ

تَتَحَفَّزُ لِلَطْمِ الْوَجْهِ الْمَحْفُورْ

لِصَرْعِ الْجَسَدِ الطَّيْفْ

الْمُلْتَهِبِ مِثْلَ فَجْرِ الصَّيْفْ

●●

انْتَصَبَتِ الدَّقَائِقُ فِي تَحَدٍّ و اسْتِعْلاَءْ

تَبْسِمُ عَنْ شِفَاهٍ فُولاذِيَّةٍ

تُحَمْلِقُ بِعُيُونٍ نُحَاسِيَّةٍ، صَفْرَاءْ.

ب. الإيقاع الصوتي

يبرز بجلاء في عملية التقطيع العروضي أو الوزني بوصفه من أسُس بناء النص الشعري عموديا كان أو تفعيليا، حيث إن وظيفته لا تتحدد بفعل تفاعله مع التقطيع الصوتي الذي يطبع الأداء اللغوي بطابعٍ معين. فعن طريق هذا التفاعل الحي ينبثق دور الإيقاع باعتباره العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، ويُحدث توازنا وتعويضا بين حروف المد والحروف الصحيحة. فالإيقاع . عكس الوزن . يمتلك صفة التنوع القائم على تنافر الأصوات وتوافقها في آن واحد، الأمر الذي يجعله أكثر مرونة من الوزن. فالشاعر بتصرفه في القواعد الصارمة للوزن، يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد إلى إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية، وتأثيرها النفسي، وذلك عن طريق العلل والزحافات التي تنتاب التفعيلة الوزنية، فتعطيها لفاعليتة التنويع الإيقاعي، إما بين الحركة والسكون، أو بين البطء والسرعة، زيادة على أن هذه الزحافات والعلل لها ارتباط بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد إلى توصيلها للمتلقي. فنحن نعلم أن الزحافات تعمل على اختصار الزمن في أقل مدة ممكنة، واختزال عدد الأصوات، إذ كلما اشتد الانفعال كثرت الزحافات في القصيدة. ويتناسب عكسيا مع الزحافات حروف المد، ولذا فإنه حين تزيد الزحافات تقل حروف المد اتساقا مع التجربة الشعرية، والموقف النفسي للشاعر، وحينما

تكثر حروف المد تقل الزحافات. ومن هنا يتضح أن كثرةَ حروف المد تُكسِب النص الشعري بُطْئاً موسيقيا، وقلتَها تُكسِبُه السرعةَ والحركة.

ولا مرية في أن عنصر الموسيقى هو مكون أساسي من مكونات الخطاب الشعري، ولكن هذا لا يعني أن عنصر الدلالة يحتل مركزا هامشيا فيه، بل إنه ليأتي متساوقا مع العنصر الإيقاعي، ذلك لأن الخطاب الشعري ؛بما هو خطاب مفارق جوهريا للخطاب النثري؛يرتبط بخصيصة أساسية تجمعه بين العنصرين معالا، وهي خصيصة النظم؛التي يرى جون كوهن J. Cohen أنه لا يمكن حصرها في المستوى الصوتي فحسب، لأن النظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، وكبِنْيَة صوتية دلالية قد يكون العنصران متوازيين فيها، كما قد يكونان متسمين بالخرق والانزياح على الصعيدين: الفُونِيمِي الذي تنتظمه قاعدة كبرى هي التجانس، حيث تكون لكل صوت فغي النص الشعري علاقة حميمة بالمعنى، إذ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معينة، كما أشار إلى ذلك فرناند دوسوسير. والمُونِيمِي الذي هو وحدة قُصوى تخلق ظاهرة صوتية داخل السياق، كالتقسيم والتعادل العروضي، والتعادل التركيبي.

ومن هذا كله نستخلص أن الإيقاع الصوتي يتفرع إلى فرعين:

ب. 1 الإيقاع الصوتي المفرد: ويتحدد من خلال الإحساس بقيم الصوت الإيحائية، واستشعار أصوات الطبيعة المختلفة في جميع عناصرها ومكوناتها. فهذا الإيقاع هو الذي يعطي للنص الشعري موسيقاه الداخلية القائمة على تجانس الأصوات وتجاوراتها وانتماءاتها. فالتجانس الصوتي بين نغمات الحروف هو الذي يولد الإحساس لدى المتلقي للاندغام في الجو الذي خلقه الشاعر، والتماهي مع طقسه، وذلك لأن الأصوات في النص الشعري. . أصوات الحروف، والمدود، والتكرارات، ترتبط فيه بالمواقف الشعورية التي تغتني في ظل سياق شعري دال، لكونها تتسم بمجموعة من القيم على المستوى السمعي، وعلى المستوى العاطفي، ومن ثمة توحي بمشاعر محددة تقترن بالانفعالات المصاحبة.

ب. 2 الإيقاع الصوتي للفظة: ويتحدد في مجموعة من التقنيات موروثة كالترصيع والتجنيس والتكرار.

وهذا الثراء الإيقاعي في ديوان "بحر الضياع" ينسحب على جميع نصوصه البالغة ثلاثة وعشرين نصا، تشغل كلها مساحةً ورقية تبلغ 51 صفحة من القِطْع الصغير، وقد كُتبت في أربعة مدن هي: المحمدية، سلا، الدار البيضاء، فاس التي كانت الانطلاقة منها في 1971/03/06، ثم استمرت الكتابة في سنوات 75، 74، 72. . . لكن الموت عاجل الشاعر السبايلي، فلم يستطع جمع ديوانه، ولم يتأتَّ لقرائه الحصولُ عليه إلا في سنة 2012م، حيث تكفل بعض أصدقائه بطبعه في مراكش، وقال عنه الشاعر محمد بنيس في الكلمة التي على ظهر الغلاف الأخير: " محمد السبايلي أول صوت

شعري أزهر على أرض المحمدية، في بداية السبعينيات. امتزج بحثه عن القصيدة بالبحث عن الحب. لقصائده هدوء الاغتباط، واحتراق الرحيل في جغرافية الغياب. بحرُه كلمات عاشق أدرك أن الضياع هو الاسم الآخر للغناء". والغناء ضفتان: ضفة حُزن وضفة فرَحٍ، بينهما تراوح قصائد الديوان بقوة تخييلية ولغوية.

ففي الضفة الأولى نجد كلمة (الحزن) وردت في الديوان سبعاً وثلاثين مرة، وإذا أضفنا إليها مرادفاتها، والعبارات الأخرى الدالة عليها، فإننا سنقف على الموضوعةَ المهيمنة على الديوان، والمنفجرة كفوَّارة في داخله. وهي موضوعة الحزن الناسجة لمقول الشاعر، وتكفي الإشارة إلى قصيدة" كلمات غير متقاطعة" ص29 التي يقول فيها:

يصفعني حزن الأيام الجهمه

يصفعني حزن الأيام الموشومه

يصفعني حزن الكراسي المرهقه

يصفني حزن الأشجار الساهره

يصفعني حزن الجدران الهاربه

يصفعني الحزن.

والتي تعتبَرُ تفعيلا بلاغيا للحزن في شتى مظاهره، وتؤشر على هذا كذلك قصيدة"مقاطع للحزن المقيم" ص: 16، 15، 14. وقصيدة "معزوفة المساء" ص: 20، 19.

أما في الضفة الثانية فإننا نُلفي كلمة (الفرح) قد جاءت في الديوان ثلاث مرات فقط، ولكن في سياقات خاصة، مرة في سياق الحلم، لا في سياق الواقع، كما في قوله ص21:

تحلمين بطفل فارسٍ

يحمل بيارق الغار

في موكب الفرحة.

ومرة في سياق الدلالة على هروب الفرح، وامِّحائه من الواقع، كقوله ص28:

الفرح المتسلل عبر شقوق الجدار

ومرة ثالثة في سياق الدلالة على فرح (الآخَر) لا فرح الذات، كقوله ص 38، 39:

كان الأطفال يملأون الحي اخضرارا وبهجة

وكان وكان وكان

كنت غصنا تساقطت أعراشه بالقاع

مما يدل على أن الشاعر لم يعرف الفرح، فهو قد نسيه كما قال في الصفحة 12:

قلبي أنا

نسيَ الخفقةَ والرعشة

وامتهن نقيضه، عكس مجايله الشاعر عبد اللطيف بنيحيى الذي أقام تناصا جدليا بينهما في ديوانه"أعاصير الحزن والفرح".

* هزة الاستعارة: وإنه لا شك أن متلقي هذا العمل الشعري سيلمس فيه لا محالة تلك الظاهرة التي سماها كمال أبو ديب ب"هزة الاستعارة" أو جمالية الانتهاك، وبنيةِ الإلصاق والإضافة. (4) وبنية الانتهاك أو الاستعارة هاته تعتمد صيغة الإضافة، أو صيغة تجسيمٍ أو تشخيصٍ، كقوله ص 7، 6:

يقضم الجليد أطراف أذني

....

سمرة الليل تفتقت عن ألف شيطان

يقهقه، يكشر عن نابٍ ناري

يشمر عن يد معشوشبة

....

انتحرت الأحرف

وعدت كما جئت.

5

الهُويـة وتشكُّلاتها الدلالية في شعر الشاعر المغربي الدكتور مصطفى الشليح

لا يخامرنا شك في أن الأستاذ الشاعر الدكتور مصطفى الشليح قد أحاط بمعارف عصره وشِعرياته، ومعارفِ ما قبل عصره وشعرياته كذلك.

فشعره نفَسٌ تُبَادهُكَ فيه ألوان شتى من المعرفة الصافية المتلألئة بكارتُها، وترى فيه ماء الجِدَّة رقراقاً، وتسمع فيه لغةً خَضِلةً فواحةً بإيقاعات لا ضريب لها، حتى لتخال أن ما تسمعه ما هو إلا حديث مُكَوِّنات الكون، يدفعك إلى إدراك كل هذا، وإلى تمحيص لهجاتِ الوجود التي صاغها في لغة خاصة، لا تُشبه إلا هو، كل دالٍّ فيها يمنحك من المداليل المدهشة ما يُشبع نَهمتك، وذلك بواسطة خياله الشعري؛ الذي هو خيال مكثَّفٌ مركَّبٌ من الاتحاد بين ما لا يتَّحد، يمزج بين الأضداد في لقاء التشابه والتخالف، والعام والخاص، والفكرة والصورة، والفردي والجماعي، والإحساس بالجديد والطريف إزاء الأشياء القديمة المألوفة، والمعاني الثابتة(1).

فالدلالات المعهودة يُفرغها مما هي فيه، ويشحنها بالمبتَكَر الأجَدِّ المتدفق من خياله، يفعل هذا مع الضوء والصدى، والأرض والسماء، والعشب والحقيقة، والكلام والهوية.

وعن الهوية هاته سنفتح نافذة، نطل منها على التشكلات الدلالية التي منحها لها الشاعر في شعره، وبخاصة ديوانه (لا أناديك. . حتى أسميك بي)، والتي خرج بها عن معهود المعنى إلى مجهول المعنى، فأكسبها روحا أخرى جديدة ما كانت لتنعم بها لولا صنيعه هذا

الذي جعل اللغة تتجدد، وتتنفس الحياة مع كل تَحولٍ للحياة.

1.في معنى الهوية:

نلمس في السنوات الأخيرة تطورا جذريا حصل في الشعر المغربي، لم يسبق له مثيل، وذلك نتيجة الإدراك الجديد لمعنى الشعر وغاياته، وللمعرفة والخبرة اللتين اكتسبهما الشعراء عن طريق التجول في أقاليم الشعر شرقا وغربا، والنهلِ من ينابيع الحداثة التي لم تعد بالضرورة متميزة عن القدامة في الشعر، وذلك لأن التميز لا يعني الخروج عن إطار الأنا، والسير في طريق الآخر، وإنما يعني البروز بشخصية شعرية جديدة ذات تجربة فريدة معاصرة، تُعربُ عن ذاتها في المضمون والشكل، وتخاطب المتلقي "بوداعة الطفل، وشغفِ المؤمن، وحرارة العاشق، وتواضع الواثق من نفسه، وتنتصب أمام عقله ووجدانه بكل فرادتها، وبكل وحدتها في حضرة المغلق والمجهول والمتناقض، وبكل تعاستها في انتظار العابر والآتي، وتُعطيه رؤية إلى الوجود

حديثةً"(2)، وليس أشكالا فقط، وذلك لأن الحداثة في عمقها الجوهري ما هي إلا موقفٌ كياني من الحياة والإنسان والوجود، وعقليةٌ تأخذ بالجوهر لا بالمظهر، لا تُعتبر مذهبا من المذاهب، بقدر ما هي حركةُ إبداعٍ تُماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تقتصر على وقت أو زمن دون آخر. فحيثما يظهر تغييرٌ في بنيات الحياة التي نحياها؛بحيث تتبدل نظرتنا إلى الأشياء؛ يُسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجةٍ عن المعتاد، تكون اللغة فيها شفافة، إيحائية، عالية، تستغني عن الحواس الطبيعية في التعبير، مما يستوجب الإشارةَ، ومخاطبةَ الضمير بالضمير، ونداءَ السر بالسر. وما نداء السر بالسر إلا شوقُ الهوية الكتيم الذي يَعْبُر بالإنسان في الشعر من نفْسِه، ومن التاريخ والزمان والحضارة في اتجاه نقطةٍ يتلاقى فيها بجِذره الكوني، فيدرك أن المجهول ليس هو ذاك الذي يُعَذِّب في الحياة أو يُغري بها، وإنما هو ذلك الشفوف الذي يجذبه إلى ضوء الجِدَّة الأبدية الراعشِ في البعيد الأبعد، والمُمعِنِ في غَمرِ العالم بنداوته، حيث يُحس في هذا الجذب ومعه بنوع من المفارقة، يرى فيها نفسه خارج أرض الجذور، وضمنها في التو واللحظة، وأنه هنا وهناك مع الناس على اختلاف ألوانهم وأجناسهم ومعتقداتهم، ومع الحقيقة، وفي العالم ووراءه، مندرجا فيه، ومتعاليا عنه. (3)وبهذا التلاحم مع الجذر الكوني تقف الهوية على أرض المعنى متلونة بألوان الزمن في اللغة والفلسفة والشعر.

1. 1في اللغة: تتفق المعاجم اللغوية على أن الهوية Identité اسمُ فاعلٍ من الجذر الثلاثي(هَوِيَ)، ومصدرٌ صناعي من (هو). وهي جملة من العلاقات المادية والرمزية التي تربط وتوحِّد عددا من الأفراد، و هُم في حالة صراع ضد مجموعة مشابهة في الجوهر مخالفة في المَظهر. و تقوم على أساسين هما:

أ ـ البناء على الضد: بحيث تتشكل الهُوية على أساس الاختلاف مع الآخر، وكذلك على أساس موضوعي كالجنس واللغة واللون واللباس والعادات والدين.

ب ـ البناء على المماثلة: بحيث تتشكل الهوية على أساس الشبَه مع الآخر من ناحية الشكل واللون والمعتقد والتاريخ.

وتنقسم إلى قسمين: الهوية الفردية والهوية الوطنية. فالأولى هي حقيقةُ الفرد المطلقة، وصفاتُه الجوهرية، وإحساسُه بنفسه وفرديتِه، وحفاظُه على تكامله، وقيمتِه وسلوكياته وأفكارِه في مختلف المواقف، وعلاقتُه مع الجماعات كالهوية الوطنية والهوية الثقافية، فهي إذن مجمل السمات التي تميز شيئا عن غيره، أو مجموعةٌ عن غيرها. من خصائصها أن عناصرها هي شيء متحرك ديناميكي، يُمكِن أن يبرز أحدها أو بعضها في مرحلة

معينة، وبعضها الآخر في مرحلة أخرى. والهويات تتطور بشكل طبيعي عبر الزمن، بل إن قسما منها تبلور على أساس النقيض لهوية أخرى. والثانية هي الهوية الوطنية وتعني تلك المعالم والخصائص المميزة لأصالة الوطن(4).

وإذن؛ فإن الهوية هويات، وهي جميعها ليست سوى ذلك الوعي أو المعرفة المصاحبة لإحساساتنا، فما يجعل الشخص (هو نفسه) عبر أمكنة وأزمنة مختلفة هو وعيه أو معرفته

المصاحبة لمختلف أعماله وحالاتِه الشعورية، وتَجَذُّرها في الذاكرة كخبرة خاصة، مما يعطي لهذا اللون من الوعي استمرارية وثباتا في الزمن.

وهي في نوعيها هذين لا تخلو من التعرض لحرتقات (= ارتجاجات)واضطرابات يُعبَّرُ عنها بالأزمة، والمقصود بها ما يصيب الفرد فيما يختص بأدواره في الحياة، حيث يدخله الشك في قدرته على الاستمرار في هذه الحياة، أو رغبته فيها، طبقا لتوقعات الآخرين وتصوراتهم عنه، مما يجعله غير متيقن من مستقبل شخصيته، فيصبح داخلا في أزمة تسمى أزمة الهوية، وهي أزمة أنبتتْ أشجارا كثيرة في حقل الفلسفة.

1 .2وفي الفلسفة: لقد تعرض كثير من الباحثين إلى الهوية من الوجهة الفلسفية والسوسيولوجية والنفسية والتاريخية، وفحصوها كإشكالية تؤثر في التاريخ وفي سيرورته. فالجدل الثقافي والفكري حول ماهيتها ومكوناتها الدلالية وصل إلى أن قيَمها، ومعاييرها، وخصائصها لا تتعارض مع مكونات الثقافة الإنسانية، إذ أن منطلقات الهوية ذاتها، المرتكزة إلى متغيرات إيديولوجية وتاريخية وسياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، لا تقوم على أساس عرقي، أو طائفي، أو شوفيني، وإنما تتداخل في مكوناتها مع مكونات ثقافية إنسانية. فالتحولات التاريخية اللاحقة؛ والتطور المعرفي بكل معطياته الذي قد قلص الفوارق الزمنية والمكانية بين الأمم؛قد

جعلت من التخندُق حول معطيات ذاتية للهوية أمرا فيه تهديد للهوية ذاتها، بفعل انغلاقها، وعدم انفتاحها على الآخر.

والهوية في الفلسفة لا تعني إلا ما به يكون الشيء أو الشخص هو نفسه وحقيقته التي تميزه عن غيره، كما تعني ذاتَ الحق المعبَّر عنها بغيب الهُوية وغيبِ المطلق باعتبار اللاَّتَعيُّن. فهي المشتملة في مُطْلَقيتها على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق، والحقيقةُ السارية في جميع الموجودات فيما إذا أُخِذت حقيقة الوجود لا بشرط شيء، ولا بشرط لا شيء. (5) فماذا هي إذن برؤية الشعر وشرطه؟

1 .3وفي الشعر: والشاعر الدكتور مصطفى الشليح حين يقترح في شعره دلالات جديدة للهوية، لا يطمح إلى أن يضع قَدَم فكره في حقول الفلسفة والتاريخ وعلم النفس.وهو المؤهَّل لذلك عن جدارة .بقدر ما يطمح إلى فتح أفق شعري يتمُّ فيه التوازن بين "الأنا" و"الآخر" في تحديد الهوية الذاتية والجمعية، في إطار تكاملي جمالي، وعلى قاعدة التأثير والتأثر، والإفادة والاستفادة، والإكساب والاكتساب، على اعتبار أن معايير الهوية متحركة، وليست جامدة. فهو يخاطبها قائلا:

سأمشِي إليكِ أُكنِّي

عنِ المُشتهَى بكِ. أَمشِي لأنِّي

قرأتُ على جدولٍ

وشمَ حنَّائكِ المغربيّ

وأَمشي لأنَّكِ أَنِّي. (6)

فقراءة المنجز الشعري للشليح توقفنا على رمزياته وعلاماته الجمالية والبصرية والروحية عن، وعن الهوية التي يعبِّر من خلالها عن ذاته، فندرك أن تعبير(لأنكِ أني) قد حوَّل العلامة أي الهوية إلى رمز تعبيري، يحيل على عدة أشياء ذات دلالات جديدة، من بينها الكيان والإنسان والوجود. فالهوية عنده تعني قيمة الإنسانية والمحبة، والتعبير عنها من خلال الشعر يقترن برمزيات أخرى. حسب الحمولة الثقافية العليا للشاعر .تتشكل في الصور الإبداعية الفنية الجمالية، وتندمج مع المقصد والدلالة لتحاكي الخيال والواقعَ. فالهوية بهذا المعنى في شعر الشاعر ما هي إلا تمثُّلاتٌ ذاتية لكل ألوان الذاكرة وجغرافيتها. يرتفع بها من النكوص الذي تتعرض له إلى شكلٍ يمنعها من التقوقع في "الأنا" الضيقة المحصورة بجغرافية محددة، أو مميزات خاصة، أو إرثٍ تاريخي ذاتي. فرُؤَاهُ عن الهوية قد انعكست في شعره، فشع منه وجْدٌ للوجود، وليس هذا بغريب عنه، فهو قد تعرَّض كذلك لمفاهيم عديدة، منها الأرض واللغة والسماء والحرية والمرأة والصوت والصدى والنور والظل والعشب، تناولها بدلالات مختلفة و أبعاد رمزية متباينة عن المألوف، غير أن بُعد الهوية قد حظيَ

لديه باهتمام خاص، حيث شكَّل محورا للعديد من قصائده، مما يدفع إلى التساؤل عن مظاهر التعبير عن الهوية في شعره، وعن التشكلات الدلالية التي تكتسبها هذه الهوية في كل مظهر.

فالشاعر مصطفى الشليح يطير خارج السرب المعرفي والشعري فيما يتعلق بمفهوم الهوية المغلق، ويحاذر أن يعطيها تعريفا جامعا مانعا، فهي في متنه الشعري عبارة عن

حلقات متبادلة من معرفة الذات التي تواجه الآخر، وتتجادل معه على مستوى الرموز والإشارات، وعليه فإن البحث عن معنى الهوية في الأرض هو بحث عن حقيقة الإنسان في العالم حسب تصور شاعرنا:

لمْ تحمل الأرض القريبةُ

كلمتين، وحمَّلتني سرَّها الطينيَّ

في لغةٍ، ووحديَ أقرأ المعنى تَمثَّلَ حالَها؛

وحدي أحاولُ شكلَها

لكنَّها، تأتي إذا تأتي، مُحوِّلةً

جَسداً إلى أجسادها حتى يرى أشكالها؛(ص: 49)

ف(الإنسان نفسه رمز وإشارة، كلُّ شيء رمز وإشارة. الأشياء والكائنات كلها خطوط / رموز على هذه الصفحة التي نسميها العالم أو الواقع أو الوجود، مما يتيح للإنسان أن لا يكتفي بإيضاح الواضح، بل بأن يُقيم بينه وبين هذا "الزائل" خطوطا وأشكالا تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه: بهذا يحاول أن يفهم حقيقة العالم، ويبقى في تواصل مع أسراره وأبعادها). (7)فتنوُّع دلالات الهوية هو الذي يجعلنا نفهم حقيقة العالم، ونلمس بعض أسراره، فنتعدد في الداخل والخارج، ونتجدد وفقاً لقول الشاعر محمود درويش في قصيدته"طباق":

و الهُوِّيَّةُ ؟ قلتُ

فقال: دفاعٌ عن الذات...

إن الهوية بنت الولادة، لكنها

في النهاية إبداع صاحبها، لا

وراثة ماضٍ. أنا المتعدِّدُ في

داخلي خارجي المتجدِّدُ... لكنني

أنتمي لسؤال الضحية. (8)

فوفق جدلية التعدد والتجدد في الداخل والخارج يبني الشاعر الشليح رؤية شعرية للهوية، تُبرِز صورَ تعدداتها، وطرائقَ تحولاتها، تدفعنا إلى النظر إلى هويتنا بين عالمين، حيث نجدنا وكأننا صرنا اثنين في واحد، وهذا ما يُظهرُ قدرة الشاعر على تشكيل معانٍ جديدةً ومختلفة للهوية.

2. تشكُّلاتها الدلالية:

فتناول أبعاد الهوية، وتشكلاتها الدلالية في شعر الشاعر مصطفى الشليح هو من الأهمية بمكان، حيث نستطيع الوقوف على قدرة الشاعر على تكوين رؤية خاصة عن مفهوم العالم، تتجلى فيها دلالاتها ومنطلقاتها ومكوناتها، دون أن نتعرض للنصوص بالنقد المعرفي والجمالي، لأن هذا ليس من غايات هذا البحث، وإنما سنقتصر على الوصف الظاهري لمكونات الهوية كالمكون الأزلي، والمكون الشعبي، والمكون الثقافي، ومكونات أخرى من قبيل المكان والعيش والتسامح، وغير هذا من الاصطبار والأمل والثبات كأوصاف نفسية لمكونات الهوية.

فالأستاذ الشاعر مصطفى الشليح لم يقف عند الأنا في تحديد مكونات الهوية بتفرعاتها الوطنية والقطرية والقومية، وإنما تجاوز كل هذا إلى الإنساني، لأنه جوهر الجوهر في الشعر. فمكونات الهوية تتداخل في إطار عام، هو الإطار الإنساني المنبثق من الآدمية. ومن هنا جاء التصور العام لدلالات الهوية ومكوناتها لديه، فهو لم يستدع عناصر هويته، وإنما استدعى المشترك بين عناصر مختلف الهويات، ليؤكد أن هويته أي أناه لها حضور طبيعي وفعلي، وحضور تاريخي في الإطار الإنساني. وذلك لأن الهوية ليست استجابة للأحداث، بل هي فعل إنساني مرتكز على ثقافة ممتدة من الماضي إلى الحاضر، ومنه إلى المستقبل، وهذا الفعل لا يمكن أن تخترقه أية محاولة من محاولات الاستلاب. وهنا تكمن ميزة شعر الشاعر، فهو يُوصل المعاني إلى القلب في أجزل لفظ وأدقه وأكثفه، لكون مبدعه ينطلق من رؤية ترى أن الشعر ما هو إلا نوع من خَلْقِ العالم باللغة، حتى أنك لترى في كل تركيب من تراكيبه الشعرية جزءاً من العالم خاصا، وبهويته الخاصة. فهو يُقيم علاقات بين الكلمة وأختها بطريقة غير معهودة، وبين الكلمة والشيء، وبين الإنسان والعالم، فيُشَوّش معنى الكلمة الموروث، ويُدخله في سياق آخر، فتشعر أن الشاعر قد ابتدأ شعره على غير مثال، ولا على مطروق سَنَنٍ في البُنَى والتراكيب. فهو أرض شعرية فريدة في كلامها وأسلوبها، وطريقة اشتغالها، تَموَّجت في ماء التراث، ورفدت ماءَها بمائه، فجاءت هويته الشعرية غير محددة بكلام من سبق، وإنما تحددت بكونها صادرة عن لسان عربي مفصح عنها، وعن تصرفها في هذا اللسان بشعرية ضدية تُخصبه بمَدٍّ شعري يقطع مع كل كلام شعري سابق. (9)

إنها شعرية فن الكلمة والرؤيا، وشعرية فن المعنى، غير أن البحث عن هذا المعنى يُفضي غالبا إلى الحيرة، والحيرة وطنٌ يَجمَع، أما اليقين فتشتُّتٌ في بَلْقَع. وهذا ما يجعل هذه

الشعرية تغيب فيها المسافة بين ما هو شعري وما هو فكري، وتحضر فيها المقاربةُ المعرفية للأشياء وللإنسان ممتزجة بالمؤثرات النفسية، وبالإيقاع الذاتي، كما تحضر فيها اللغة باعتبارها لونا من ألوان العلامة أو الإشارة، غير أن هذا الحضور يجعلها تنحرف بالإيحاء والترميز عن أُفقهما المألوف في الحياة اليومية، لتعبر عن التجارب الخاصة والمواجيد الذاتية. وبهذا تكون في شعر الشاعر بمثابة النور الذي يزَوِّد قلبَ المتلقي بينابيع التخيلات والتأملات، وتُفضي به إيحاءاتُها إلى الأجمل مما في حسبانه. وذلك لأن الشاعر قد اتخذ من الأسلوب الرمزي طريقا للتعبير عن رؤاه وحدوسه، فجاء هذا التعبير صادقا دالا على المعنى المستور داخل القلب، داعيا المتلقي إلى النفاذ من المعنى الخارجي إلى معناه الباطن الذي هو صورة الحقيقة المُتَمَرْئِيَّة على مرآة الذات باطناً. (10)والرمز هنا لا يعني سوى الإشارة التي تُعبر في مكنونها عن الدلالة، والدلالة كما هو معلوم لا تأتي عن طريق اللفظ فقط، بل تكون أيضا بالإشارة والإيماء بوصفهما لفتتين سريعتين، ودلالتين خفيتين غير مباشرتين.

فقوة الإشارات لدى الشاعر هي التي أعطت الكثافة لرؤيته الشعرية النابعة من الرؤية إلى الوجود ككل، من خلال منظور ثلاثي الأبعاد، تُمثل فيه تلك الأبعاد رموزا للكون، باعتباره شاملا كل الموجودات بمراتبها، وكل موجود من هذه الموجودات له هويته الخاصة:

هل كنتَ وجهكَ لحظةَ المعنى

وحولكَ للخُرافة لحظةٌ، وبها القناعُ

يَجوعُ، كالضَّوء الذي يعشى، وكالمبنى؟(ص: 15)

وبما أن الإنسان هو أعلى هذه الموجودات فإن هويته بالضرورة ستكون متميزة، ولذلك أولاها الشاعر مصطفى الشليح نظرات فاحصةٌ، تتغير بتغيرِ تَحرُّك هذا الإنسان في فضاء الوجود، وتموقعه فيه، وكل نظرة لها بلاغتها الفريدة الآتية من التشكلات الدلالية للهوية، إذ الهوية في شعره ما هي إلا رؤيا كيانية، وتجربة نفسية، واستبصار معرفي، المعنى فيها يأتي في بنية رمزية، لا فصل فيها بين الشعور، وبين التأمل والوعي.

وحينِ يكون الشعر حدسا نفسيا فكريا فإنه بالضرورة يفكِّر بالرمز والصورة اللذين يتجاوزان كل المنظومات المعرفية، لتأسيس معرفةٍ عُليا خارج المعارف المتداولة. . معرفةٍ ليست يقينيةً، أي أنها ليست جوابا على الأسئلة التي تطرحها المعارف الأخرى، وإنما هي سؤال على هذه المعارف، و على الوجود خاصة. (11) وكلما تشعبت الأسئلة عن الوجود، وعن المعارف المتناسلة فيه برزت هويات جديدة من تحت إهاب التنميط، معلنةٌ عن وجودها بالشعر وفيه، كما الأمر عند شاعرنا مصطفى الشليح الذي تشكلت في شعره سبع دلالات للهوية مستخلصة من السياق النصي.

1. 2الهُوية⟵الكَونُ: بين النطق والصمت تتحرك نصوص الشاعر الشليح، لتبرز عوالمها الخاصة بكيمياء اللغة. فهو يستخدم اللغة لا للتعبير بالكلمات؛بحكم عجزها؛وإنما للتعبير عما يقدر أن ينسج بها من علاقات هي رموز وإشارات، حيث إن اللغة هنا جوهرية مجازية، تُخرج ما تُفيده الكلمات عن موضعه من العقل إلى ما لا يُمكن فهمه إلا تأويلا، بمعنى أن ما تنقله اللغة ليس فيها، بل هو فيما يختبئ وراءها، فكأنها .بشكل مفارق.تُعبِّر عما لا تقدر أن تعبر عنه. (12):

الهُويَّة كَونٌ إذا تتعدَّدُ أجزاؤه قد يُوحِّدُها

والهُويَّة شيءٌ قَريبٌ

إليكَ وأبعدُ عنكَ، وقد ينتهي. (ص: 19)

فنحن هنا أمام تعبير ترميزي عالٍ، وكثيف عن الهوية، يفجر فينا أسئلة عنها، هل هي خاصة أم عامة؟ متحيزة أم غير متحيزة؟منفتحة أم منغلقة؟ رغم إيمائه بداية إلى أنها كون، حتى وإن تعددت أجزاؤه فإنه ضامنٌ توحدها، فهي إذن هوية كونية إنسانية تذوب فيها كل الهويات، لأن المدار الذي تدور فيه هو مدار الآدمية المكرَّمة في كل المِلل والنِّحل. كما أننا إزاء صورةٍ مركَّبة بديعة أبدعتها لغة الشاعر المجازية باقتدار شعري نادر، تومئ إلى ما تمثله الهوية في أفق المعرفة الشعرية، فهي لا تُدرَك إلا بضرب من التأوُّل مبني على التأمل العميق، والرويَّة الوقادة. والتفاضل في فهمها مؤشر على التفاضل في استكناه أبعاد تجلياتها، مما يعني أن هذه الصورة المبدعة بهذه اللغة تحمل جمالية جديدة، مسَرْبَلةٌ بالغموض والمتشابه اللذين يحتملان تأويلات مختلفة، ومعانيَ متعددة تُفضي بمتأملها إلى تجاوز العادي والموروث والمشترك، وإلى اختراق جدار ما تُعُورِف عليه بالإجماع في السَّنَن الإبداعي، وما تُدُووِل في النظر النقدي. وهذا التفاضل في تشخيص دلالة هذه الصورة التعبيرية هو الذي جعل من الهويةِ الكونِ مَكْنَزاً جماليا لا يُضاهى، يبدو العالم فيه لا نهايةً من الفضاءات والهويات والمراكز، لا نهايةٌ من التعدد والتبعثر، لا ثبات فيه ولا شيء يتأسس قبليا.

ولا شك أنها صورة تُشَوش نظام المقاربات أيا كان نوعها، لأن لها خطَّ سَيرِها

الحدسي، تجربة وكشفاً، لا تَدخل في ما فُكِّر به، وإنما في ما لم يَفَكَّر به. ومن ثمة فهي تُقَدِّم

تعريفا للهوية مختلفا كليا عما هو معهود من التعريفات، غير أن هذا التعريف ليس يقينيا، ولا جوابا عن سؤال، بل هو على العكس سؤال مستمر في الزمن، كمثل: كيف تكون الهوية كونا في راهن يبتلع الهويات لصالح لون واحد منها؟

2. 2الهويةُ⟵الوقتُ: حين يتغلغل الحب في الزمن، يصير هذا الزمن هوية خاصة خارج كل الهويات هي هوية العشق الدائم الذي يقف الزمن لتنشق عطوره:

والهويةُ ليلُ المحبِّين

إِنْ سهروا طالَ إذْ سهروا

والمحبُّون، بين ذرى شوقهم، وطنٌ

لا حدود له، والمحبُّون إنْ سهروا يَقف الزمنُ؛ (ص: 20)

فالقارئ لا يكاد ينتهي من قراءة هذا المقطع حتى يحس بأنه خارج من ذاته ووقتها، وداخل في الحب وأبديته، وذلك من أجل مزيدٍ من التعمق في الذات، والعودة إليها لأنها مركز الحب الذي يجعل الهوية وقتا خارج الزمن العادي، وخارج الانتظام والاستمرار اللذين تسير عليهما ألوان الحياة. ولا نخرج عن جادة الحقيقة الذوقية إذا قلنا إن الشاعر في تأكيده هذه الهويةَ يسعى إلى إثبات أن الحب هو الذي يجعل الزمن هوية لكل محب، ولا يسعى إلى رفض العالم المليء بالعوائق والإكراهات والاستحالات، بل إلى إقامة صلح دائمٍ، وانسجامٍ دائم، بين الروح وبين العالم، بين الواقع وبين المحلوم به، إذ ليس هناك في حدسه فاصلٌ أساسي بين العالم الذي نراه، وبين العالم الآخر، فالأشياء من حولنا . مادية كانت أو معنوية . ما هي إلا انعكاس لمعناها الميتافيزيقي، قبل معناها الفيزيقي، وما إحساسنا بحضورها سوى نوع من المعرفة والكشف. . كشف الوجود في رمزيته.

ولهذا نرى الشاعر؛ بالنسبة لهاته الهوية؛ يؤالف في وجدانه بين عناصر ثرية شتى، ويُدعِّمها بفيض من أصالته وتفرده، ليخلق منها في النهاية هويةً للوقت متمايزة السمات والملامح، تمتد في الزمن، فيَعلَق معناها بالنفوس، لما فيها من مذاق خاص، ما أسرع ما يصافح الروح وهي تتأمله.. مذاق يختلط فيه عبير العشق بروائح الكون، وتختلط فيه كذلك ثقافة الشاعر الغائرة جذورها في تربة الثقافة العربية الإسلامية وميراثها الضخم برافد الثقافة الآتي من الغرب، مما ساعد على تكوين هذه الهوية المنفتحة على الجهات الإنسانية كلها.

3. 2 الهويةُ⟵الأسطورةُ: فالشاعر الشليح يقرأ جهات الكون؛وضمنها جهات الأرض؛ثم يقولها بصدق شعري تتلاطم فيه الدوالُّ بقوة وتتزاحم، بمعنى أنه يقول الحقيقة بأقنعة لغوية تذهب بعيدا في الحياة، وهذا الصنيع يقوم تارة بجملته، لا بتفاريقه، وتارة بتفاريقه لا بجملته، وهذا هو ما يسمى بسر الشعر الذي يقودك إلى البحث عن هويتك وأسطورتك الشخصية وأنت تسمع:

تقُولُ الأرضُ، ثَمَّ، لباحثين

عن الهُوية في الأسارير القريبةِ

والأساطير الغريبة:

هل قرأتم فتنةَ الموتَى؟

هل المعنى انتباه الماء

للسحب البعيدةِ عن مهبِّ الريح

أم للريح تحملُ صمتها وتُحيلُه صوتا؟ (ص: 25)

فالبحث عن الهوية في فتنة الموتى ما هو إلا دخول في وجهها الأسطوري، أي البحث عن المقدس المرتبط بأصل الكون، وعن طريقة فهم الطبيعة ونظام أسرارها، وعن بدايات الخلق وعلاقتها بالحياة والموت والصراع على الأرض. وبهذا نكون قد تعرفنا على الوجه الأسطوري لهويتنا على الأرض، ومن ثمة نسعى إلى خلق أسطورتنا الشخصية. ولكن ما هي الأسطورة الشخصية التي تكمن فيها الهوية؟أهي في الأسارير القريبة؟ أم في الريح التي تحول صمتها إلى صوت؟إنها في كل الأشياء البسيطة التي تحيط بنا، ولا نلتفت إليها، ولو فعلنا ذلك لحققنا ما كنا دائما نتمنى أن نفعله، وهذا هو معنى الأسطورة الشخصية. حسب باولو كويلو ـ فالكثير من الناس لديهم أسطورة شخصية؛هي بمثابة هويتهم المكنونة؛يحاولون أن يتعايشوا معها أو يحققوها، غير أن جلهم يضرب بها عُرض الحائط، ويعدل عنها، لكونه لم يكتشف طاقته الخفية. فنحن نستطيع أن نصير ما نريد إذا أدركنا أن في جوانحنا طاقة جبارة، وأن أشياء صغيرة قد تُحدث صراخا عاليا لا مثيل له في العالم، وأن قصيدة شعرية واحدة قد تُسقطُ طاغيةً عن كرسيه إذا أحسنَّا الإصغاءَ إلى إشاراتها. فكُمُون الهوية في الأسطورة معناه أن الأسطورة؛ أعامَّة كانت أم شخصية؛ليست سوى معرفةِ الذات، وتحمُّلِ مسؤولياتها في الحياة، واستخدامِ إمكانياتها العقلية والبدنية في تحقيق أحلامها، ومشاركتها مع العالم بروحٍ لا تشوبها كراهية.

2 .4الهويةُ⟵الأنثَى: وهي التي تجيء من هنا، ومن هناك لتنام في الجرح بطابعها المتناغم مع روح الإنسان في صدامه وارتطامه مع بُعدي الزمان والمكان، وتنفذ إلى السر البعيد في الوجدان، حيث تستكنه الأغوارَ القصية في الأعماق، مما يُحيلها إلى رِيشةٍ تُلوّن الخاطرَ الكونيَّ بألوان لغتها:

من هنا. من هناك. من اللا هنا تستبيح الهُوية أنبَاءَها

لتنام على جُرحها.

جُرحها اللغةُ المستكنَّةُ، في ملحِها، لا تني تنظرُ.

هيَ ليستْ تقُولُ: أنا لوحها المستفزُّ، ولا هيَ تحظُرُ

ما لا أقولُ

لعزلتِها الرمحُ يغرزُ أهبتَه

بالتنادي إلى روحها

والهوية أنثَى؛

فيا أرضَها اللغويَّةَ

كوني سلاماً وغوثاً، وكوني إلها..

وكوني إلها فما لا يؤنثُ

ينكثُ غزلاً، وليس عليه يُعَوَّلُ. (ص ص: 83، 82)

وكم هو جميل هذا التناص مع ابن عربي، فالهوية التي لا تُعطيك مكانة في الحياة والوجود لا يُعول عليها. وهذه الهوية الأنثى بأرضها اللغوية المؤنثة على عكس ذلك، فهي أسرٌ للكلّ الكامل، وإحاطةٌ بالعالم، وبكل تعقيداته، وأخذٌ للتجربة كما هي، بمعنى أنه قَفلٌ لقفص الشكل والمعنى على السماء والأرض، (13)ولا يتأتى هذا إلا باللغة، إذ بها يتم خلق العالم وإعطاؤه معنى. وما الهوية الأنثى سوى اللغة نتنفّسُها وجوداً، ونصارع بها اللا وجود، لنجبره على أن يمنح وجوداً، ويقرع الصمت لتجيبه الموسيقى.

فمن خصائص هذه الهوية الأنثى أنها تجعلنا نفكر في اللغة والوجود بالصور قبل التفكير بالكلمات، فهي تدلف بنا إلى المعنى عن طريق خَلق علاقات حميمة بين الصور هي علاقات تزاوج لا تنافر. أليست الصور التالية:

.تستبيح الهوية أنباءها

.تنام عل جرحها

.جرحها اللغة المستكنة، في مِلحها، لا تني تنظرُ

.لعزلتها الرمح يغرز أهبته

.ما لا يؤنث ينكث غزلا

بمثابة عمارة متعددة الطوابق والشقق، لا يمكن لأي طابق منها أن يدَّعيَ أنه يمثل العمارة كلها، وكذلك لأي شقة، فكل منهما له استقلاليته وطابعه الخاص، بالرغم من كونه يساهم في تجسيد العمارة ككل. وهذا هو الشأن مع هذه الهوية الأنثى، فالصورة الواحدة فيها تبدو مرسومة وموطدة بالكلمات التي جعلتها حِسية وجلية للعين أو للأذن أو لغيرهما من الحواس، لتضفر مع أختها التي بجانبها معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما، ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معا، بل هو نتيجة لهما، ونتيجة للمعنيين في اتصالهما، وفي علاقتهما الواحد بالآخر. (14)

إن الهوية الأنثى هنا لم يُشوّهها الفكر الشاحب، فهي مكوَّنَة من الكلمات كأحداث حسية. كما كان يدعو إلى ذلك مالارميه. تَتوجَّه نحو أشياء العالم وكائناته، لا لتُكَوِّن أفكارا عنها، وإنما لتَكُونَ هي أفكارَهُما، وبذلك يكتشفان نفسَيهما وهما ينظران إليها.

2.5 الهويةُ⟵المجازُ: نعتقد أن طبيعة شعر الأستاذ الشليح لا تكمن في كونه صورة من العالم الحقيقي، وإنما في كونه عالما مجازيا قائما بذاته، كاملا ومستقلا. ولكي نمتلكه يتحتم علينا أن ندخل إليه، ونراعي قوانينه، ونتجاهل؛ أثناء الدخول؛ كل ما يخصنا في العالم الحقيقي، وبهذا نكون قد فصلنا بين الشعر في جوهره، وبين ما يمكن تسميته بالحياة العادية. (15) فالحياة بكل ما فيها من ألوان حياتية، وهويات تأشيرية وإشارية ليست سوى دائرة مجاز كُبرى، يتعذر القبض فيها على الحقيقة بوجهها الأصلي الأصيل، ولذلك فنحن نَعْبُرها بهوية مجازية:

المجاز هويتنا اللغوية

آدم قال لحواء: تُفاحةٌ أنتِ

وحواءُ تنظرُ، فالأرض بدء الكلام. . (ص: 122)

وإذا كان بدء الكلام هويةً مَجازاً في أول العلاقات، فإن هذه العلاقات ستصبح فوضى في ظل تحولات الهوية:

والعلاقاتُ فوضى العصافير

في جدل الذاتِ والآخر النَّبَوِيِّ

وما يتراءى صُوَرْ. . (ص: 161)

وارتباطا بهذا تكون الأرضُ هي الأخرى خاضعة للتحولات التي تخضع لها الهوية والذات، متلونة بألوانهما وظلالهما في سيرورة الزمن:

والأرضُ تخلعُ ذاتها لتكونها.

كم برهةً تكفي لأرضكَ

كيْ تَكُونْ. . ؟(ص: 171)

فالهوية المجاز، كما جلاها الشاعر في كشوفاته الحدسية هاته، هي هوية اليقَظة التي تزج بنا في محيط نتعرَّف فيه على أنفسنا وعلى العالم، ونلتقي بالتجارب الإنسانية في سعتها وشمولها، كما تحملها لنا اللغة في جوانيتها ببساطة، يظن غير الخبير بمواطن القوة في القول الشعري أن في مُكنته الإتيانَ بمثلها، وإن لم يستطع انتحل هوية التقمص.

2.6 الهويةُ⟵التقمُّصُ: وهي هويةُ إفسادٍ لما هو منجز جماليا في الأرض وفي الحياة، كما يعبر عن ذلك هذا المقطع الشعري؛الذي نعتبره نشيداً مجسَّدا؛مفاصله الوزن والإيقاع والنغم، والصور، يستجيب له المتلقي لغِنى إحكامه، ودقةِ تصويره، حتى ولو لم يكن مطابقا لأفق انتظاره. فالشعرية تكمن في كسر آفاق انتظارات الإنسان في هذا الوجود:

... والأرضُ تفرشُ

صوتَها ليكون مهدا

والأرض تنقش صمتَها ليرنَّ عهدا

.عابرون إلى كلامٍ عابرٍ .

يتقمَّصون

هُويَّةَ الموتى هنا

ويُقلِّصون

هوايةَ الرؤيا، وهاويةً

وما كانوا هناكْ. (ص: 220، 219)

و كأننا بالشاعر المغربي مصطفى الشليح قد تغلب هنا على كثير من التحديات؛منها:

أ.التحدي المتمثل في حدود اللغة، وإمكانياتها التي لا تسمح بالانحراف.

ب.التحدي الكامن في أساليب التعبير المتوارثة، والمعشِّشة في الأذهان، فهو قد خرج عليها بمهارة المُلِمِّ بالأذواق الشعرية، وراوَغَها ببصيرة عارفٍ بما يُفرغ النص الشعري من حضوره لدى القارئ.

وبذا أتت الهوية أعلاه في صورة بلاغية لم تنكسر فيها أداة التواصل، لأنها إذا انكسرت لن تقوم صلة بينه وبين الآخرين. إذ ما نفع الشعر لولا هذه الصلة، أي لولا حاجة الشاعر إلى الاتحاد بالآخرين. (16)

7. 2 الهويةُ←الأسماءُ: لولا الأسماءُ ما تجلى ماءُ الوجودِ في إناء الذات. فالاسم هو البذرة التي تكمن فيها حقيقة الشيء، كلما دار في الزمن والأرض مكَّن الروحَ من صَبوتها، وجعلها تنسلُّ من عُشِّها الطينيِّ الليليِّ وتطيرُ في أجساد أخرى، وذلك بقوة الفعل الذي وُلد منه:

أرض بها الأجسادُ

ليس تسير

تطوي سيرها، وتشيرُ

حيث غمامةٌ أولى

تَدورُ، بهنَّ، حول هُوية الأسماء كيف تصيرُ، ثمَّ تصيرُ تحفر، خلفها، أخدودَها، بندائها، وأمامها أخدودُها قد يستعيرُ بهنَّ شكلا ما لأسماء الغياب، وآخرَ الأشكال للقمر الصغير، هنا، يُديرُ أجنةٌ، ويطيرُ، صوبَ الغابة البيضاءِ، ينقر عشها الليليَّ، بالطِّينيِّ، أجساداً تطيرُ.

كائناتٌ لأسمائها

خشية الفجر

والليل يسأله، ضجراً،

عن بقية أسمائه. (ص: 285، 284)

فالقراءة الأولى لهذا المقطع تُدخلك في تفاصيل الخَلْق الأول، حيث الغمامة الأولى

شبيهة بالهيولى التي صُورت فيها الأجساد، ولكنها لا تسير، وحيث الزمن هنا ليس فيه ماضٍ ولا آتٍ، وإنما حضورٌ يبدع كائنات لأسمائها خشية الفجر، بمعنى أن أسماءها هي

هويتها. فتفشِّي الأفعال هنا بصيغة الحضور له دلالة على ارتقاء لغة الشاعر، إذ من علامات هذا الارتقاء فشوُّ علامات الزمن في الأفعال. فاللغة التي تدل على الزمن بعلامات مقررة في الفعل أعرق وأكمل من اللغة التي خلت من تلك العلامات، و بمقدار الدلالة تكون العراقة والارتقاء. (17)فاللغة في هذا المجال ليست مادة الإبداع ولباسه فقط، بل هي بدنه وروحه من خلالها ندرك، أن الصورة السائلة فيها لهذه الهوية ليست كصُور الهويات السالفة، وإنما هي صورة ذهولِ العقلِ بلحظة الخلق الأولى، وتَحيُّرِ القلب فيها، وترددِ الخاطر بين الأكوان المخلوقة. ومن ثمة فإن هذه الصورة ليست ألعوبةً الصبيِّ إذا بكى، ولا طعام الرجل إذا جاع، ولا زاد المسافر، ولا تحفةَ القادم، ولا الدراهمَ لمن فقد ماله... وإنما آيتُها أنها زَرْعٌ لا يُمَكِّنُ من الفرك، وضوءٌ في دياجير اليأس، وحركةٌ تَعْبُر بماء الأمل في النفوس"(18)، بهويتها المكنونة في الاسم الأول، متدثرَة بألوانٍ مختلفة من الإيقاع، لا هي بسيطة ولا ساكنة. والإيقاع له آثارٌ تنبع من توقُّعنا، سواء كان ما نتوقع حدوثَه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعوريا، فتتابعُ الأفعال في هذا المقطع ؛على نحو خاص ؛ يهيئ الذهن لتقبُّل واقعٍ جديد دون غيره، (19)وذلك لأن من سِمة الإيقاع والتناغم أنهما . كما يقول أفلاطون . يشقان طريقهما إلى أعماق النفس، ويستحوذان استحواذا قويا عليها، ويجعلان منسوب الجمال فيها مرتفعا، لا تتمكن معه العداوة من السباحة فيها، ويساعداننا على الخروج من محابسنا المتعددة التي تمنعنا من الوصول إلى الفكر الحر، (20)إذ أننا حين نصل إلى منطقة الفكر الحر سنعرف كيف نفرِّق بين عالم الشعر وعالم الحياة، وكيف نتريَّض في رياض التخيُّل بقَدَمَيِ التأويل الذي لا ينحاز إلا إلى ما هو مدهش وجميل.

3. عالم الشعروعالم الحياة:

لا نجترح مبالغةً إذا قلنا إن رفقة نصوص الأستاذ الشاعر الدكتور مصطفى الشليح بالعقل والقلب والحدس لشبيهٌ برفقة يوم ربيعيٍّ واحدٍ في مدينةٍ تمَوَّج بهاؤُها، كلما تَجَوَّلْتَ فيها تَمَكَّنْتَ من

مفاتنها، وتَوفَّرْتَ على أسرارها ودقائقها. ولا تعبأْ بما قد يقوله النقد، فهناك من النقد ما هو كاللبلاب، يملأ حدائق النصوص، حتى ليكاد يدخل البيت على أصحابه، ويلتحق بهم حيث يدورون، وهو بعدَ هذا لا يستطيع أن يجود عليهم،

وعلى متلقي تلك النصوص بنفحة طيبة. (21)

فانظر . يا رعاك الله . أي شيء تُحدِّثك به نفسُك بعد قراءة هذا الشعر الباسط لشتى الدلالات المكنوزة في الهوية، ألا تجد فيه من فِتَنِ القول ما يُعجز ويُبهر، كفتنة تسخير المبنى للمعنى، وتسخير المعنى للمبنى، وفتنة جدَل المتعارضَين في الذوق، والمتناكرَين في الروح، وبحسبك فيه أنه قد حمَل لك من رياض التخيل، ولذائذ الإيقاع، وبدائع الصور، ما ليس لك عهدٌ به فيما قرأتَ من شعر قبله، وبحسبك فيه أيضا أنه يُحقِّق لك الرضا النفسيَ الُحلوَ، ويحثُّك على الانسحاب من ضغط المواضعات الفكرية العادية، ومن ضغط المجتمع التنافسي بغاياته المادية الشرسة، وبخاصة في هذه الألفية الثالثة الضاجَّة بأنواع من المكر فظيعةٍ. فهو شعر من أخصِّ خصائصه أنه:

1 . يمنح البهجة إلى قرائه، ويُضيف إليهم كميات غير محدودة من السعادة، كلما عادوا إلى قراءته بآليات جديدة في المعرفة والذوق.

2 . يوفر متعة التصوير للذين يعانون آلام الحياة بشتى ضروبها، لكونه يكشف لهم عن آلامهم، ويُشعرهم بأن صاحبه يفهم هذه الآلام، ويشاركهم فيها.

3 . ينحاز إلى العُمق الإنساني في الوجود.

4 . يفتح ثغرات في الزمن الأسود للعبور إلى وردة الضوء الراعشة في اللانهائي.

ولا ريب أن هذه السمات وغيرها هي التي تبصِّرُنا بأن الشعر ليس حادثةً من التاريخ الاجتماعي أو النفسي، أو ظاهرة من ظواهر حركةٍ أدبية، بقدر ما هو تأكيدٌ لشخصية الشاعر الذاتية المُفرَدة، ونظرتِه الخاصة إلى الوجود. فهو يقول لمتلقيه: هذه لوحات من الحياة، رسمتُها كما عشتُها، ورأيتُها، شكَّلها وجداني تحت ضوء عقلي، فادخلْ إليها، و تأملها، واشعرْ بها من خلال حواسي، وعواطفي وحدوسي، ومن خلال دوالِّ التَّفْضِيئات التي وُضعَتْ فيها.

وعلى وجه الإجمال؛فإن مما نستطيع اغتنامه من شعرِ الشاعر الدكتور مصطفى الشليح . بعد هذا التطواف في بعضٍ منه . أنه:

أ . شعر يبتكر هويات مغايرة ومتناسقة مع بعضها.

ب . شعر يُرْسِي قواعدَ لجماليات الهوية.

ج . شعر يحتفي بالبعد الكوني للهوية، ويشد أنظار العالم إليها مندرِجَةً في التراث الإنساني.

د. شعر يقترح نماذج من اللغة والرؤيا والخيال، ويجترح نماذج من القِيَم الجمالية والفنية ضرورية لاستقبال الحياة بوجه الأمل.

وبهذا يكون شعر الدكتور الشليح قد امتاز بالعدول العاقل الجريء الأرقى على الأطر القديمة، حيث حَاولَ إبداع نماذجَ ترقَى إلى تأسيس مدارٍ شعريٍّ جديد. وقد اتخذ في سبيل ذلك تقنيات وآلياتٍ مختلفةً؛منها تلك التي تؤسس بنيةً إيقاعيةً متمردةً على المعايير العروضية التقليدية كالصرامة في وحدة الوزن والقافية، والاستسلامِ لسطوة النموذج السائد(22). فالشاعر ينتقل من مضمار المعهود إلى ساحةٍ تُسيطر عليها جزئياتٌ وتفاصيلُ دقيقةٌ، حيث يستغلُّ مُكَوِّناتها للتخطيط لهندسة معمارية داخليةٍ، لها علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية التي ترسم إحداثياتِ التوتُّر الإيقاعي المتناغم مع حركةِ النفْسِ، وحركة الدلالة النصية.

6

صوت حساسية الكون في ديوان "قصائد كاتمة للصوت" للشاعر عبد اللّه المتقي

1. مشكاة الروح

لا شيء يضيء، ويصنع الاختلاف الذي يتأنسنُ به الائتلاف ويتضَوعُ، غير القصيدة. فهي مشكاة الروح المترجمة عن كل معاني الوجود بحمولاتها الدلالية واللغوية الضاربة في أقاصي الاستقامة والعدل والتوسط والاعتماد، والطلب والاقتصاد والرشد والتطلع، ومواصلةِ اجتراحِ ما لم يُجترح جَوَّانيا وأُنطولوجيا.

إنها كأطراف الكون من أَيّما جهة أتيتها بَادَهَتْكَ بما لم يكن في الحسبان، باعتبارها معرفة تتأسسُ خارجَ المعارف المتداولة. وبذلك تجعلنا أكثر إنسانية وتفهُّما لمشاكل الآخرين وآلامهم، وأقلَّ اهتماماً بنزوعاتنا الفردانية. ومن ثمة تفرض قراءتُها نوعاً من الحضور الإبستيمولوجي للمتلقي إنْ هو أراد الإمساك بكل تجلياتها وتعبيراتها المُجسِّدة لمجموع الظواهر الحيوية الطارئة خلال الكتابة وخلال توترات الذات الكاتبة. لأن الكتابة تشكل بذاتها وبطرائقها "مجموعة مواقف Ensemble d altitudes " قابلة للتحليل على مستويات عدة: تجاه الكائنات والأشياء، وتجاه الكتابة نفسها.

2. محفل جمالي

بهذا التصور ندخل إلى عالم عبد الله المتقي الشعري، حيث القصيدة عنده سيرورة هاربة منه، تبقى كل محاولة للقبض عليها ضربا من القبض على الماء باليد، أو زجًّا بالذات في لهب البياض لممارسة تمارينها. فنصوص ديوانه "قصائد كاتمة الصوت" هي بمثابة محفل جمالي، تنتج جماليتها عن طريق الاستعمال الخاص للغة، وعن طريق خَلق المفارقات اللامتوقعة والورطات البلاغية الصامدة، حتى أنك لترى اللغة مُقطرة في أنابيقِ التخييل وكأنها وردة سحرية تتلون بأطياف المعاني التي لم تحلم بها ذاكرة المعاني السائدة والمتداولة.

3. صوت حساسية الكون

والدنُوُّ من هذا لا يتأتى إلا بالدنو من عتبة الديوان، وتفكيكِ بنيتِها التي تثوي خلفها جُملة من الوظائف، فهي اسمٌ، والاسمُ جذرٌ يثير أسئلةً حول هويته، واختيارٌ تنتفي عنه الاعتباطية، ومن ثمة يبقى مُمثلاً نقطةَ الارتكاز التي تجذب إليها النصوصَ، أو السُّرةَ التي تتوالدُ منها وفيها وتتنامَى.

ومن هذه الزاوية نرى أن عنوان" قصائد كاتمة للصوت" هو عنوانُ مكرٍ فني، يتخذ لنفسه وضعا خاصا في التشكل والاشتغال، ونواةُ الديوان وبؤرته التخييلية. الأمرُ الذي يجعل منه ذاتا وظيفية حاضرة ضمن البنية الشعرية لمعظم النصوص، إذ في الديوان مجموعة من الصيغ النصية الممثلة لبعض السياقات الموضوعاتية المستظهَرة والمستظهِرَة في عنوان الديوان، وهذه السياقات لا تنفكُّ تنفتحُ على صيغٍ تَستحضرُ ضمنَ المقاطع الشعرية منطوقَ العنوان بطرائق مختلفة. وقد رصدنا داخل هذا العمل الشعري أكثر من سبع عشرة صيغة نصية لكلمة (قصيدة) في مختلف دلالاتها وتحولاتها، سواء أجاءت مُفرداً أم جمعا، تؤشر سياقاتها إلى بنى دلالية مُفارقة للجذر، ولكنها في الوقت ذاته ترتبط بالعنوان، وتُقوي سُلطته، ففي قصيدة "مزهرية من حروف" يقول المتقي:

الحروف

تلك التي تنصلت من ثيابها

ألقت بنفسها

في ماء القصيدة

كي تغسل جسدها (ص: 5)

وفي قصيدة "افتراضات":

ماذا لو...

ماذا لو أن قصيدتك

رمت بنفسها من الطابق العاشر

فاتهمتَ بالجنون

وأغلق الملف (ص: 25)

وفي قصيدة""j ai raté:

دققت الباب

حتى كلَّ إبهامي

ولما كلَّ إبهامي

كلمتني القصيدة

من ثقب الباب:

"جئت متأخرا" (ص: 33)

وفي قصيدة "نقاء":

بعد أن...

تقاطر من قلمي

حروف عرقانة

كان للقصيدة شكل غدير

أنظف من دمعة (ص: 37)

وفي قصيدة "ما الذي كان سيحدث" تتخذ كلمة (القصيدة) أربعة أشكال دلالية وَوِضْعَات مفارقة، تتربع في الذاكرة وكأنها وكأنها كائنات تتغيَّا استفزَازَكَ وخلخلةَ طمأنينتك الجدْبَاء:

الشكل الأول:

ما الذي كان سيحدث

لو استدعتك الشرطة لمخفرها

واتهمتك بالاعتداء جنسيا

على القصيدة (ص: 49)

الشكل الثاني:

ما الذي كان سيحدث

لو أصيبت قصيدتك بالعقم

وعجزت عن مطاوعتك (ص: 49)

الشكل الثالث:

ما الذي كان سيحدث

لو تنصلت قصيدتك من ثيابها

وخرجت إلى الشارع

كما ولدتها (ص: 49)

الشكل الرابع:

ما الذي كان سيحدث

لو مزقت القصيدة كنانيشك

وطالبتك بمقاطعتها (ص: 49)

إن هذا الاستحضار للقصيدة إفراداً وجمعًا في أكثر من نص في الديوان إنما هو تفكيرٌ في الشعر بصوت القصيدة من جهة، وتأكيدٌ على هيمنة العتبة على الكائنات النصية التي ترعاها من جهة ثانية، إضافة إلى ما يُبرزه من حالات التنامي والتوالد والتنوع ضمنَ الديوان ككل. فحضور العتبة تشي به المظاهر النصية المومأُ إليها، والتي تتخذ منطقا تفكيريا في الشعر بالشعر "يُوحد من ناحية بين مستويات الاستحضار والتحقق النصيين، وينزع من ناحية ثانية نحو تأكيد ضرورةِ فهمِ دلالة العنوان في ارتباط مع سياقات النصوص"، وبقدر ما كانت هيمنة العنوان مضيئةً للنصوص وجاذبةً نحو تحقيق حساسية الكون وتجذير صوتها بقدر ما كانت بعض الإهداءات تُعَتِّمُ اشتغالات النصوص التي صاحبتها، وتُشوش عليها كزنابير أطلقتها رائحة الظلام.

وعلى أيٍّ ؛ فإن القيمة المهيمنة على ديوان الشاعر عبد الله متقي هي مغامرة القصيدة كروح، لأنها دائما وحيدة كاتمة الصوت تحبل ببلاغة تتضمن نزوع الأقنعة بشتى أشكالها وألوانها، وتحقيقَ مُضمر الحساسيات الكونية لصالح المواهب الإنسانية، وتفجيرَ ينابيع الوجود الخفي أمام

الإنسان لكي تتأتى له رؤية الأشياء بكيفية مغايرة، تمسي معها رؤيته السابقة في حكم الخاطئة أو الميتة، ويتمكن بالتالي من اكتشاف عالم جديد، يصير فيه إنسانا جديدًا بالفعل.

4. حضور مغاير للقصيدة

وهذا مطمحٌ لا تحققه القصيدة التي تلهث وراء المعنى، ولا يظفر به المتلقي المضبوطة معارفه على ساعةِ هاجس المعنى، وذلك لأن القصيدة لا تحمل المعنى، وإنما كيانُها وتضاريسُها ومكوناتها وإيحاءاتها ومياهها التخييلية هي المعنى ذاته ولاشيء غيرها. وقصائد الشاعر عبد الله المتقي تسبَحُ في هذا الفضاء بنفَسِ الإيقاع؛ الذي هو دال بلاغي، ومُكوِّن لساني يُعطي للنصوص توهجها وحضورها المغاير والصدامي، ولتجربةِ الشاعر صفة الجدة المتساوقة مع المعطيات الحياتية والوجودية، زيادة على أنه وثيقُ الصلة بالبناء النصي كدالٍّ ومكون، ومندرجٌ في ديناميته الداخلية، بحيث لا تتم الإحاطة بعالم كل نص إلا به، بوصفه كائنا في اللغة وفي النص موصولا بهما كما الماء بالماء، والجسد بالروح، والضوء بالعين، والعبق بالنَّوْرِ.

---

*عبد الله المتقي: قصائد كاتمة الصوت، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة (الكتاب الأول)، العدد 18، مطبعة المناهل، الرباط 2003، 57 صفحة تشتمل على 42 نصا شعريا ما بين طويل وقصير جدا.

7

تكَلَّمَ بلغةِ الناس فأتقَنَ لغةَ الآلهة.. قراءة في ديوان (لا أوبخ أخطائي) للشاعر مصطفى ملح

تجربة شعرية قائمة على معرفة الإنسان والوجود

في مُكْنَة قارئ هذه المجموعة الشعرية الموسومة ب"لا أوبخ أحدا" للشاعر مصطفى ملح أن يصفها بأنها تجربة إيجابية تقوم على معرفة الإنسان والوجود. . معرفة بعيدة عن كل جدلية وساب، تتم فيها تحولات على شكل تمارين منشئة للوحدة مع الأشياء المتعالية وغير المتعالية، وكنها ترمي إلى إيقاظ الشعور بذلك الضعف الثاوي في الإنسان مهما علت قوته في الكون.

إنها تجربة يكاد يكون من المستحيل النظرُ إليها من زاوية شعرية أو جمالية خالصة بعيدا عن زاوية البُعد الفلسفي، فالشعر الذي يصدر عنها هو مغامرة روحية تتأمثل الوجود بكل مكوناته، وتقوله بصيغة بِكْر، لاشبيه لها في المنجز الشعري المعاصر، فهي كون تخييلي تَكمن أهميته الشعرية في الماء الفلسفي الذي يجري فيه رقراقا.

تلاقي الذات الشاعرة مع جذرها الكوني

إنه شعر يتغيا غايةَ الوجود عن طريق الذات التي تعبر التاريخ والزمان والحضارة ومفردات الأرض والسماء في اتجاه نقطة تلاقيها مع جذرها الكوني. وهذا المنزع صعب وأخَّاذٌ، مليء بشهبٍ تقصف كيان الشاعر، وتترك ندوبا في جسد محلوماته، لا لأنه معذب بالمجهول، أو مُغرى بتفاصيله، بل لكونه يهدف إلى الالتقاء بالجِدة الأبدية التي تغمر العالم، دون أن نحس بها. ومن ثمة فهو. على طول مبناه الشعري هذا. يومئ إلينا على أن العذاب كامنٌ في جهل هذا الطريق، وفي

عوائقها، ومن يعرفها، ويتغلب على انجراحاتها وإكراهاتها، لا محالة سيُلفِي نفسه أمام نفسه التي تحتضن أسرارَ العالم:

أَتَزْعُمُ أَنَّكَ جِرْمٌ صَغِيرٌ وَفِيكَ انْطَوَى الْعَالَمُ الْأَكْبَرُ؟

وليس الطريق إلى هذه الغاية الأخيرة سوى مقارعة للموت المتحرك في أوضاع وحالات من كل نوعٍ. . مقارعة تُضفي على الوجود مظهرا حيا، تكون فيه الحقيقة مختفية تحت ثياب التنوع والتعدد، نُبصرها ليس في أنفسنا فقط، وإنما في العالم كذلك.

الاهتداء بملَكَة الشعورقبل مَلَكَة العقل

وليس معنى هذا أننا نبحث عن الحقيقة في الشعر، فالشعر في عمقه هو فوق تعدد الحقيقة، بل نبحث عن عوالم مفتقَدة، وعن أرض الجذور الضائعة التي لا يقودنا إليها إلا الشعر بصفته معرفة عُليا خارجَ المعارف، ومن ثمة نسير إلى ما وراء الهنا والآن منجذبين إلى الحياة "الحقة" التي قال عنها رامبو إنها غائبة. وبهذا الانجذاب تشتعل حركية الحداثة، ويتم الخروج بالشعر من دائرة المؤتلف إلى دائرة المختلف بناء وتصورا وتخييلا.

وديوان"لا أوبخ أحدا" من هذا المَهْيَع، فالشاعر فيه يهتدي بملكة الشعور قبل ملكة العقل، فهي التي تُسدد خطاه خلال بناء قصيدته، وتُنبهه في حال تجاوزه حريته في التطويع، لئلا تنكسر الأداة، فتنعدم الصلة بينه وبين المتلقين، إذ ما نفع القصيدة إذا انهدم جسر الصلة بينها وبين من يتلقونها؟. فمصطفى ملح يحرص في شعره هنا على ربط الصلة بالآخرين، وعلى جمعهم في أرضٍ شعرية داخل ثوب واحد هو ثوب التسامح والتوادد والقَبول، وهذا ما تدل عليه بكثافة قُصوى عتبة الديوان. فإذا كان الشاعر العربي القديم قد محا جسور التواصل مع الآخرين، ونفاهم من رؤيته حين قال:

إِنّي لَأَفْتَحُ عَيْنِي حِينَ أَفْتَحُهَا عَلَى كَثِيرٍ . وَلَكِنْ لاَ أَرَى أَحَدَا

فإن الشاعر المعاصر؛مُمَثلا في مصطفى ملح؛قد غير تلك الرؤية القديمة، ولم يهدم الجسور بين الناس، بل رآهم رؤية كونية شمولية، لم تتأثر بسحب تصرفاتهم واجتراحاتهم، ولذلك قال إنه"لا يوبخ أحدا"، وهي رؤية فلسفيةٌ للإنسان من حيث جذره الكوني، مشرقة بالأمل فيه، بعيدة عن الفلسفات القائمة على موت الإنسان وموت المعنى، ويعضد هذا قوله:

بودي لو أُلون عتمة الأعماق

وقوله:

هذه المرة لن أُولد ظلا

سوف أدعو الله كي يجعلني شمسا

وهو قول يفيض دلالات أكثر مما يفيض بيت أبي تمام:

مُتَوَقِّدُ مِنْهُ الزَّمَانُ، وَرُبَّمَا كَانَ الزَّمَانُ بِآَخَرِينَ بَلِيدَا

لأنه لا يستثني أحدا من نوره.

إن سمة التسامح؛ بمعناه الفلسفي الأرحب؛متغلغلة في هذا الديوان إلى حد الإدهاش، مثل قوله:

أُسامح الرصاصة التي مشت في بدني

وحين غادرت، قُبيل مصرعي، لم تعتذر.

ويرسخ هذه السمة ذلك التواشج الموجود في الديوان بين مفردات الطبيعة بمختلف ألوانها وأشكالها، وبصيغ جديدة لم نعهدها، مما يجعل من هذا التواشج مُرَكَّبا شعريا جماليا خاصا في المتن الشعري المغربي المعاصر، متسقَ الحضور، فاعلا في المخيلة، باثًّا فيها حِكمته، بعد أن كانت تزعجها صكوك الحكمة الماضوية. فهو ديوان التمارين التي تستقطر جوهر الأشياء والسلوكات والأفعال في أنابيق اللغة المُشْرَبة بألوان اليومي العميق؛الذي لا تُلاحظه العين الجارحة بقدر ما تلاحظه عين البصيرة الشعرية المُصطفوية، فكل تمرين فيه يبادهكَ بالأجَدِّ المضيء، وبالمدهش الموغل في الفرادة، فتُحس أن قلبك يفيض بضوء أبدي، وتُدرك لا محالة أن:

بِالشِّعْرِ يَبْرُزُ مَعْنَانَا وَيَأْتَلِقُ كَأَنَّهُ جَوْهَرٌ فِي الْكَوْنِ يَنْطَلِقُ

تَكَلَمْ بلغة الناس لتتكلمَ لغة الآلهة

لم يأت الأستاذ الشاعر مصطفى ملح إلى الشعر من باب التطفل.كما فعل ويفعل الكثيرون.وإنما أتى إليه من باب العلم به، ومكابدة مضايقه، واستغوار خرائطه، وتأمل إبدالاته، وتشرُّب أصوات أراضيه القديمة والحديثة. فقد تعرفت عليه طالبا في السنة النهائية بكلية آداب الجديدة، مُشرقا بالشعر، مالئا مدرجاتها بندي إلقائه، وجديد إبداعه، مستوليا على قلوب أساتذته وأخدانه، قاطفا المرتبة الأولى في المسابقة الشعرية التي كانت الكلية قد نظمتها في سنة التخرج. ومنذ ذلك الحين وهو يبني مجرته الشعرية بأناة وتؤدة؛هاجسه خلق بصمة شعرية نائية لا أصداء فيها لسلفه ولا لمعاصريه ومجايليه.

وإني لأرى أنه قد حقق في"لا أوبخ أحدا".الذي هو إصداره الشعري السادس.تلك البصمة، فهو لم يلتزم الخيال المجرد من الذهن، ولم يحجر فكره وعاطفته في الوصفيات الذهنية، بل وصل

ياقوتة الشعر بلؤلؤة الحقيقة، فرأى ما تحت اليومي العابر ببصيرة لغوية تجعل القارئ يُغَني بذهوله، وتَحَيُّرِ قلبه، وتَرددِ خواطره بين يدي هذا الكون العظيم.

فاقرأْ يا حفظكَ الله أيَّ شيء حدثتكَ به نفسك من الجمال في هذا الديوان إذا أردت التكلمَ بلغة الآلهة، أيْ بالشعر. فقد كان قدماء الإغريق يشترطون على من يروم التكلم بهذه اللغة أن يقدر على التكلم بلغة الناس أولا. وهذا هو ما صنعه الشاعر مصطفى ملح فقد أتقن لغة الآلهة حين تكلم لغة الناس.

هوامش الفصل الثاني

3

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، طبعة القاهرة1966م، ص: 250، وطبعة دار العودة ببيروت 1972م، ص: 258.

(2)أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت1980/، ص: 256.

(3)منير العكش: لقاء مع أدونيس، مجلة (مواقف)، العدد14/13، سنة 1971م، ص: 3.

(4) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت1971م، ص: 116.

(5)محمد السرغيني: بحار جبل قاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ت، ص ص: 30، 29، ، 28.

(6)المرجع السابق، ص: 22. .

(7)نفسه، ص: 16.

(8)نفسه، ص: 17.

(9) نفسه، ص: 24.

(10)نفسه، ص: 25.

(11)نفسه، ص: 26.

(12)أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء1967م، ص: 313م.

(13)المرجع السابق، ص: 314.

(14) نفسه، ص ص: 344، 343.

(15)أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، لندن1992م، ص ص: 206، 205.

(16)إروين إدمان: الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت، ص: 46.

(17)أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص: 227.

(18)إلياس الخوري: مجلة(مواقف)، العدد45، سنة1983م، ص: 6.

4

1. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة(عالم المعرفة)، العدد279، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002م، ص: 89.

2. عبد السلام المسدي: محمود المسعدي وإيقاع اللغة، مجلة(ثقافات)، فصلية، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، العدد الأول، شتاء 2002م، ص: 40.

3. المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت1977م، باب الكاف، ص: 767.

4. كمال أبو ديب: صدمة/هزة الاستعارة، مجلة (ثقافات)، فصلية، تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، العدد الأول.

- بحر الضياع: ديوان للشاعر المرحوم محمد السبايلي، منشورات جمعية ابن تومرت للتنمية والتعاون بمراكش، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش2002م.

5

(1)إليزابت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، لا طبعة، منشورات مكتبة منَيمنَة ببيروت ومؤسسة فرنكلين للطباعنيويورك1961م، ص: 26.

(2) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت 1978م، ص ص: 16، 15.

(3)أدونيس: سياسة الشعر، ط1دار الآداب، بيروت1985م، ص: 31.

(4)ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1955م، مادة(هوي). ـ جماعة من اللغويين: المعجم الوسيط، منشورات مجمع اللغة العربية، القاهرة 2011م، مادة(هوي). ـ عبد الغني أبو العزم: معجم الغني، منشورات دار الغني، ط1، الصادرة سنة 1421هـ/2001م، مادة (هوي).

(5)علي بن محمد بن علي الجرجاني(ت 816هـ/1413م): كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت 1403هـ/1983م، مادة(هوي).

(6)مصطفى الشليح: لا أناديكَ. حتى أسميكَ بي، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط 2015م، ص: 61 .وكل الاستشهادات ستكون من هذا الديوان، وسنشير إلى صفحاتها فيه، دون الإحالة عليه مرة أخرى

(7) أدونيس: الصوفية والسوريالية، ط1، دار الساقي، بيروت1992م، ص: 204.

(8) محمود درويش: كزهر اللوز أو أبعد، ط1، دار رياض الريس، بيروت2005م، ص: 181.

(9) أدونيس: سياسة الشعر، مذكور، ص: 16.

(10) د. عادل محمود بدر: التأويل الرمزي، ط1، دار مصر المحروسة، القاهرة2010م، ص: 36.

(11) أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت1985م، ص: 73.

(12) م. س، ص: 65.

(13)أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صائغ، ط1، منشورات دار النهضة العربية للتأليف والترجمة والنشر ببيروت ودار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ببيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ببيروت/نيويورك1963م، ص: 17.

(14) م. س، ص: 77.

(15) أ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم بالشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005م، ص ص: 130، 129.

(16) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت1978م، ص: 20.

(17) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، لا طبعة، الناشر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ، القاهرة، يونيو1995م، ص60.

(18) أمين نخلة: الأعمال الكاملة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1402هـ/ 1982م، مج234/1.

(19) أ. أ. رتشاتردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم بالشعر، مكذكور، 185.

(20) إليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، لا طبعة، منشورات مكتبة منَيمنَة، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروزت/نيويورك1961م، ص: 282.

(21)أمين نخلة: الأعمال الكاملة، مذكور، مج70/1، 69.

(22)د. هدى الطحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، دمشق2014م، ص: 89.

الفصل الثالث

النموذج السردي

8

مجازات السخرية في فضاءات "الساحة الشرفية" لعبدالقادر الشاوي

1- الرو اية سكن الكائن المحترق بوعيه

1 - 1 الرواية سكن الكائن المحترق بوعيه, وأرض الذات المحلومة بزمن لا تتنفس فيه أشباح الماضي وخطوات الموتى, ولا تلجمه شراسة الحاضر وسلطاته المنقوعة في عماها الماهوي. إنها وجود يؤسس الوجود بشرط الحرية, ويفسح للهويات مدى تأتلق فيه بعيدا عن مهاوي المطلقات المتمركزة في هويتها الضريرة, ومن ثمة يحق لنا أن نعتبرها ذاكرة الزمكان التي لا تترمد في جحيم الرهانات الفجة, وجوهر الحياة الذي تحاول تواريخ المؤسسات على اختلاف ضروبها وشياتها طمسه والتعتيم عليه حماية لمصالحها.

1 - 2 ومن هذه الوجهة صار للرواية في المغرب بعد وجودي حاسم, وامتداد يخرق كل أجناس الابداع, يضمها, يتفاعل معها, ثم ينزاح عنها متقدما في مجاهيل الحداثة بوعي مشتعل بالحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان, وحق المجتمع المدني في اجتراح الاختلاف البناء.

1 - 3 ومن أبرز المبدعين الروائيين في المغرب الأستاذ عبدالقادر الشاوي, المثقف والمفكر والناقد والمناضل الذي أثث فضاءاتنا الثقافية بعطاءات ابداعية وفكرية وسردية ونقدية ما كان لها أن تكون لولاه. إذ بها أرسيت مداميك الحداثة الفكرية والابداعية, وتجدد الدم في عروق الحياة الثقافية, واستعاد النبض الأدبي والحقوقي عافيته وعنفوانه. فهو منذ اصداره كتاب <<سلطة الواقعية>> سنة 1981م ما انفك يحرث في أرض الكتابة, ويتحف خزانة الابداع المغربي بكتبه التي تجاوزت اثني عشر كتابا موزعة ما بين الدراسات الأدبية والفكرية والسيرة الذاتية والرواية, فهو من أنشط المبدعين المغاربة في ميدان الكتابة, إذ لا تكاد تمر سنة دون أن يصدر كتابا أو كتابين, اضافة إلى اهتماماته الصحفية,

وإشرافه على اصدارات <<الموجة>> الضاربة في عمق الحداثة بروح عنيدة.

ورواية <<الساحة الشرفية>> التي نقاربها في هذه الورقة هي آخر إصداراته الروائية, تتسم بأنها رواية مشاكسة للوجدان والذاكرة وللمتعارف عليه من أنماط السرد وتستفز المتلقي بلغتها وشعريتها, والمخيال بفضاءاتها وشخوصها, وتضاريس جغرافيتها. فهي متن تتداخل فيه الأجناس الأدبية من شعر ورسائل ومذكرات وتعبيرات شفاهية تنزاح عن السياق النحوي والبلاغي المعهود لتختط سياقها الخاص, بها ونحوها وبلاغتها المميزين. ولذلك لا يمكن التعرف على متاهاتها العليا الا بملء شقوقها وبياضاتها, وإعادة تركيب تشظياتها المبتسمة بمكر بلاغي عال لا تدركه الا القراءة العاشقة.

1 - 4 فالساحة عالم كلي حي لا يقبل اعتداءات التجزئة, فهي نص روائي رافض للتجزئة, ولذلك فاننا لن نقبل عليها, ولو على سبيل الافتراض المقارباتي, لادراكنا بأن كل اختزال للنص أو تمزيق لوحدته وكليته أو تلخيص له, إنما هو اعتداء, لا يقل شناعة عن الاعتداء على كائن حي يتدفأ بشمس الوجود.

2 - بنية الفضاء السردي في <<الساحة الشرفية>>

يتموقع الفضاء النصي في <<الساحة الشرفية>> في ثمانية أحياز, تختلف حجما ومساحة ودلالة, وتتعالق فنيا وجماليا, بحيث تكون عمارة منفتحة طبقاتها على بعض. وهذه الأحياز هي:

1 - حيز (براندة) الذي تبتدئ به الرواية, ويشكل بتضاريسه وجغرافيته وشخوصه عالما روائيا متميزا بنكهته الواقعية الاسطورية, ولغته الراشحة بحرارة الوجدان وماء التماهي مع طقس أفراده وطقوسهم الضاربة جذورها في الذاكرة المهددة بالترويض والترميد.

ويعتبر هذا الحيز في رأيي من أعمق وأمتع وأقوى ما وصلت اليه الحداثة الروائية المغربية. فهو نبض <<الساحة الشرفية>> قوة وكثافة واشعاعا وشساعة, يستغرق الصفحات من 5 الى 87.

2 - حيز (الرنين استراحة المكلوم); الذي يبدأ بالجملة الدالة التالية: <<أنا من زمن آخر يبالغ في الجفوة>> على الصفحة 89, وينتهي عند الصفحة 93. ففي هذا الحيز نرى السارد ينظر ويستمع الى براندة حين تهمي عليه بالذكريات النكرة, كأنها - كما يقول- <<لم تكن ولم أكن لها, ولن نكون لبعضنا مطلقا في اية تحية, كفى لقد احترقت بنا سفن لم تصل الى الشاطئ المتوهم وسنشرع رفاة في العودة النازلة الى قاع اليم>> (ص: 90).

انه حيز تضرب شعريته في عمق الرهافة والألم الصافي, فتفور أغوار السارد ومعه المتلقي بهذه الصورة المتعرشة ألوانها بلاغة. يقول السارد (ص: 92, 93) <<استعيد مواقع الخريطة التي طوحت

بي, جواب متاه, حمال شجون, هباط بلاد لم تلدني, فتاح قلوب لم تكرم وفادتي, فلا أعثر على وطني. أي وطن هذا الذي يسفكه الماضي? كيف يميتني ويأتي إلي بالهدية الأخيرة طامعا في مغفرتي?.. كيف يذلني وأشقى به? كيف يمجني وأشهد به? كيف ينأى بي في الدوخة وأطاوع ذاكرته?... كلها الأيام ما مرت على دولتي إلا لتفتح لي بابا في وجه السماء. لا الوجه وجهي, ولا اليقين يقيني, ولا الحزن حزني, ولا اليأس يأسي, ولا في المدى اشباعي, ولا الغناء صوتي, ولا المجد عنفواني, ولا <<نفزة>> موجتي الراغية التي قد تحفر في القلب هياجي.. لا>>.

3 - حيز (إدريس العمراوي) الممتد من الصفحة 95 الى الصفحة 130. وفيه يأخذ الحكي عن ادريس منطلقه الحر, وتتناسج الذكريات مع الرسائل والاستذكارات, والاشخاص مع الأمكنة الحميمة وغير الحميمة, وبخاصة طنجة والدار البيضاء والعرائش, وتشتعل الفتائل من أعلى شجرة النارنج في الساحة الشرفية, كل فتيلة لها ضوء من المعاناة قاهر وذابح.

4 - حيز (مصطفى الدرويش) الممتد من الصفحة 131 الى 164. ومصطفى; الذي يحمل هذا الحيز اسمه; كان في السجن كذلك, وكان قد <<أقام الحجب بينه وبين جميع العلاقات المربكة>> (ص: 134), وحين خرج منه <<وجد نفسه خفيفا طائرا محلقا, منسكب الحياة طليقها, مترحلا, يود لو يملك نساء العالم فلا يسلم عنوانه لأية واحدة منهن>> (ص: 134, 135). هو سيد الوداعة الممكنة, لا تتهدم نفسه في ضرام الوحدة وحمى الانقلابات اليومية, ولكنه في فترة الاعتقال كثيرا ما كان يغلق عليه زنزانته في آخر الليل, وحينذاك تتهدم نفسه (ص: 138) رغم انه كان يعطي لمعنى الحياة في السجن أبعادا فلسفية موغلة في المفارقة, فيقول إن <<السجن هو المكان الذي يشعر فيه المعتقل بأنه يعيش على قلق مفروض, وان الحياة فيه مرتبطة, بالقلق وبالأشياء الأخرى>> (ص150).

مصطفى الدرويش هذا شخصية ساخرة فاتنة حتى في أعتى درجات العذاب والمرارة والاحباط, ففيه طبوع, أندلسية, ولذلك شبهه السارد بكتاب (الحايك). (ص136).

5 - حيز (عبدالعزيز صابر), ويمتد من الصفحة 165 الى الصفحة 193, وفيه تتمرأى حياة صابر, وعلاقاته النضالية, وارتباطه بفهيمة التي كانت في سجن النساء (ص165) والتي قيل انه أوقع بها في المصيدة, لأنه لم يشأ أن يتركها وراءه لأيام الفراغ التي تلت الاعتقال, ولأن قوة الحب التي بينهما كانت أقوى من المحن.

كان عبدالعزيز هذا ثائرا بطبعه حتى داخل السجن, رافضا المشاعية البدائية التي دعا اليها القياديون هنالك, كما كان غير مستعد لتقديم أي نقد ذاتي في أي وقت من الأوقات, لأنه يعتبر نفسه غير منظم, ولا يدين لأحد بمعروف (ص: 168). ومن ثمة فهو يسخر من جميع الترهات التي تروجها الزعامات في السجن, وعلى رأسها حمدان الذي استغل هجوم الفئران على الزنازن بعد اضراب السجناء عن الطعام, لتمرير آرائه واتهام ادارة السجن بأنها هي التي دبرت هجوم الفئران

على المعتقلين, فما كان من صابر إلا أن يسخر منه ومن عقليته إلى حد البذاءة المستفزة. فهو يستحن دائما إلى المعارك اليومية التي كانت تندلع لأتفه الأسباب بين الصامدين والخونة, وكان صلدا عنيدا, يقرأ طاغور في زنزانته حين كان الآخرون يقرأون لينين, ويكتب أوراق العزلة بعد الموت (ص: 174).

6 - حيز (أحمد الريفي), ويمتد من الصفحة 195 إلى الصفحة 209, وفيه يشتعل الحكي بتموجات تذبح الروح, بدءا من أوله: الذي هاتف فيه مصطفى الدرويش السارد وأخبره بانتحار أحمد الريفي ومرورا بالتداعيات التي تنهل على السارد وهو يتأمل الصورة الملونة المأخوذة قبالة شجرة النارنج في فضاء الباحة المطلة على حي الاعدام.

في فترة الاعتقال دخل أحمد الريفي محارة العزلة, فكان <<لا يأكل ولا يخرج, ولا يقابل أحدا, ولا يكلم أحدا>> (ص: 199), يكتب مذكراته تحت تأثير الأقاويل المغرضة التي ذاعت عنه, والتي من بينها كتابة طلب <<العفو>> رغم أنه ليس من تلك الطينة.

7 - حيز (سعد الابرامي) الذي يشغل الصفحات من 211 الى 233, وتنبجس فيه حيوات سعد في السجن وفي الخارج, وهوسه بالبحث عن قبر والده علال بن محمد الابرامي, فهو <<لا يريد أن يصدق أنه أضاع الوالد في قبره بعد موته الخاص, وأن (فامة) انتهت هكذا صورة مغيبة باردة في زقاق يهودي مر فيه العابرون آخر الليل سراعا>>. (ص: 233).

لقد خرج يبحث عن نبع فاذا به في منتهى العطش.

8 - حيز (الخروج), ويمتد من الصفحة 235 الى الصفحة 244, وفيه يحكي السارد عن الوصول الا براندة في وقت متأخر من يوم الخميس الذي تلا الاحتفالات الصاخبة بذكرى 02 غشت بصورة <<لم تكن متوقعة في التاريخ بمثل ما كانت عليه من كبرياء>>, وهي كبرياء كما يقول: <<تثير حفيظة شخص مثلي كان قد مل الكبرياء والطنين والاستيهامات المكذوب بها على الناس. كان قد مل كل شيء>>. (ص: 235)

لقد عاد مصطفى الدرويش الى طنجة والسارد الى براندة بعد سهرة مدوخة, فهل هذه العودة هروب وعزلة? أم أنها فسحة للتأمل, وانسراب رفقة (نفزة) في زمن آخر? ان السارد كان يقول مع مصطفى والدرويش, وعبدالعزيز صابر, وأحمد الريفي, وادريس العمراوي: انهم سيغنمون من الزمن الآتي شيئا, وكان الزمن هذا قد مضى تاركا لهم دوالي العصص, فالحقيقة مرة, واذن فلم لا يعود على الوهم الذي علمه الكبرياء... على الأقل ليحتمي بشيء, ولو قليل من الضياع?! (ص: 244), فالوهم سفينة المكسورين في خضم عنيف ضار لا سواحل له.

3- الفضاء المركز.. والفضاء الهامش

فضاءات <<الساحة الشرفية>> متعددة ومتشابكة, يتعذر علينا الاحاطة بها في هذه الورقة, ولذلك سنقتصر فقط على مكونات بنية الفضاء الروائي, وعلى طريقة اشتغالها فنيا وفكريا وايديولوجيا وسيكولوجيا, مقسمين إياها إلى:

أ - فضاءات المكان: وتشتمل براندة, الساحة الشرفية, الزنازن, شجرة النارنج, طنجة, الدار البيضاء, العرائش, وما ماثلها من فضاءات مكانية.

ب - فضاءات الزمان: وتشمل الشخوص, الوعي, الرؤية, اللغة?, الراوي أو السارد, الحالات السيكولوجية لشخوص النص داخل وخارج السجن, المواقف, تشظيات المتن السردي وبياضاته.

ونأمل ألا يكون هذا التشطير للفضاءات حاجبا التداخل بينهما, ومانعا اجرائيا من تصنيف تلك الضاءات ذاتها داخل وحدتين اثنتين هما:

-1 الفضاء المركز: ويتمثل في السجن والساحة الشرفية, وهو فضاء تولدت فيه الأحداث والوقائع والمشاهد, واكتوت به الشخوص, وتعاملت معه بسيكولوجية خاصة, انه الزمكان الذي لا يعتبر المكان إلا وجها من وجوهه.

-2 الفضاء الهامش أو التخم: Peripherie الذي يناقض الفضاء المركز على جميع مستويات البناء الروائي, ويتمثل في براندة والفضاءات الأخرى غير الداخلة في الفضاء المركز. وهو كذلك عام وشامل, وليس المكان فيه إلا بعدا من أبعاده المفسرة.

ولا يمكن فهم الفضاء المركز إلا بفهم الفضاء الهامش, فهو مشروط به, إذ لا غنى لأحدهما عن الآخر, فوجودهما كطرفي نقيض ان على مستوى الواقع المشترك والمعيش, أو على مستوى الرواية خاصة بما في ذلك السارد غير المتوجد او المتعدد الأصوات Polyphonique.

فالفضاء الهامش في <<الساحة الشرفية>> يعني أساسا ما يناقض الفضاء المركز اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وثقافيا وحقوقيا. ففضاءات الهامش هي فضاءات الأطراف والرسوم الأولية غير المنجزة- على حد تعبير عبدالله العروي- تغاير تماما فضاءات المركز, وترشح بالانفصام والقلق والتحفز والاحباط حيث الشخوص فيها مأزومون, والأمكنة والأزمنة والرغبات والذكريات متقاطعة ومتداخلة ومعكوسة, عكسها في الفضاء المركز الذي تقمع فيه الرغبات وتصادر, وتراقب وتعاقب. (1)

ولا شك أن الفضاء الموضوعي للمكان عموما, والفضاء داخل الرواية بصفة خاصة, يبدأ من العنوان الذي يسم الرواية (أي <<الساحة الشرفية>>) ليشمل عدد فصولها, ومجموع صفحاتها (248 صفحة), وكذا ترتيب المقاطع والأسطر, وأشكال الحروف الطباعية التي تحتوي عليها.

فللشكل كما لا يخفى دلالته الميتافيزيقية والجمالية والنفسية والتعبيرية, بالإضافة الى دلالاته الأخرى الاجتماعية والأيديولوجية والتاريخية- حسب تأكيدات كل من لوكاش, وكولدمان, وباختين- (2).

وعموما فان فضاءات <<الساحة الشرفية>> سواء النصية منها أي تلك التي تتعلق بشكل الكتابة وحجم المحكي ونسبة السرد أو الموضوعية حيث: براندة, السجن, المدن, الشوارع والأزقة, المقاهي, المنازل, البارات, وكذا الفضاءات المنفتحة حيث البحر والشمس والعلاقات العابرة, تشكل كلها فضاءات روائية دالة لا تفهم الساحة إلا داخلها وبحضورها. لكونها فضاءات تمتد تضاريسها, وتتوزع أشلاؤها كأبعاد جغرافية واجتماعية أولا, وكعلامات استعارية ودلالية ثانيا, تفعل داخل النص الروائي, وتؤسس فيه حقولا مجازية خصبة لانتاج قيم فضائية جديدة تثري مسيرة الرواية المغربية الحديثة. (3)

4 - مجازات السخرية ودلالاتها في الساحة

4.1 السخرية قناع للتوريط

تتحدد السخرية Ironie ; بما هي حالة سيكولوجية وموقف فكري; في أنها استراتيجية أسلوبية وقناع يتقصد التوريط, تتبنين في النص السردي, وتتغيا اصطياد القارئ وتوريطه في فخ صدقية المتخيل السردي, وايهامه باحتمالية المقروء, فهي طريقة حربائية تقول عكس ما تبطن عبر بلاغة المعنى Antiphrase أي انها تريد شيئا وتظهر غيره, تقوله بقول مضاد له, بمعنى أنها تستبطن وجهة نظر ماكرة لا يسعف المعنى الأول أو ظاهر النص السردي في الامساك بها. (4)

ولأجل هذا تعتبر السخرية Ironie من أهم المجازات السردية القائمة على التعارض أو التقابل, تقول عكس ما يفكر فيه أو يراد التفكير فيه, وتجعل الأشياء التي هي في حال معين, كما لو أنها ليست كذلك, وبالتالي كما لو أنها شيء مختلف تماما, وغايتها القصوى هي وضوح الحقيقة أو حضورها, والوقوف على المسافة أو البعد أو التفاوت بين الملفوظ والحالة الموضوعية للأشياء والآراء والمواقف لنقض النقيض والتوكيد على ما هو جوهري. (5)

4. 2 سيمياء السخرية في <<الساحة الشرفية>>

ترتبط سيمياء السخرية في <<الساحة الشرفية>> بفينومنولوجيا الساخر l′ ironique , وقطعا هي في هذا السياق, وفي هذا الفضاء الذي يشتغل فيه السرد لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه, ومن المهين والمبتذل, بقدر ما تعني انها بديل أخلاقي وفكري وايديولوجي للاأخلاقي

الرديء, وللفكري الفج والمظلم, وللاديولوجي المغتبط بعماه. وبوصفها هذا تصبح من أعلى درجات الوعي الانتقادي الفاضح للخطاب المضاد والمفشي لسر حقيقة وهمه. (6)

4. 3 في السجن لا يمكن أن تكون أنت

ولأجل هذا نرى في <<الساحة الشرفية>> أنماطا من السخرية دالة على هذا المنحى, وبخاصة عند عبدالعزيز صابر (ص: 165- 193), ومصطفى الدرويش (ص: 131-164) وهي سخرية تهدم منظومة القيم التي تدافع عنها مؤسسة النظام وآلياته العقابية التي تصر على أن في السجن تكون قيمة النظام أقدس وأعلى من قيمة الانسان السجين, فهي تجيد كل آلياتها وأنظمتها ليصير الموجود فيه مستلبا ومشيئا وآليا منزوعا من آدميته, مهددا باستمرار في انسانيته. فاذا كنت هناك لا يمكن أن تحس بأنك انسان, وإنما تحس بأنك في طريقك الى النهاية, وبأنك لا يمكن أن تكون أنت, أيا كنت, أهم من النظام.

4. 4 شخوص لا إيكليزياستسية

ورغم هذه الشراسة في افراغ السجين; المعتقل سياسيا; من انسانيته, فان ما يلفت الانتباه في <<الساحة الشرفية>> هو هذا التوق الذابح الى الشموخ في أعالي الحرية مهما كانت الانكسارات والانجراحات, ومهما تفاقمت الخسارات. فشخوص الرواية; على اختلاف سلوكياتهم وأوعائهم وانتماءاتهم; ليس فيهم شخص يمكن أن ننعته بأنه شخص إيكليزياستسي. والشخص الايكليزياستس هو الذي يقول انه لا شيء يستحق بذل أي مجهود ما دامت التجارب الانسانية كلها تتصف بالتفاهة واللاجدوى, وبحماقة الانسان, (7) بل أن بعضهم قد يذكرنا في صموده بـ(مرسيوس سكايفولا) الذي تقول الأساطير الرومانية أن الحكم عليه بالحرق لم يخفه, وإنما زاده قوة, حتى انه أشعل احدى يديه ليظهر عدم اكتراثه بالحكم, وقد أخلي سبيله من أجل شجاعته, ودعي بهذا الاسم الذي يعني <<الأيسر>> نسبة لفقدانه يده اليمنى في تلك الحادثة. (8)

4. 5 سرد ميثي يحفر رؤيته الخاصة للوجود

ومن هنا نفهم هذه الكثافة التخييلية في <<الساحة الشرفية>>, والتي تتعالق مع دقة الملاحظة ووجهة النظر, مما يعني أن الاختلاق والايهام بتقديم الوقائع الحقيقية ينتج عنه خطاب سردي ميثي مبطن, يعكس رؤية معينة للوجود وللعالم. فبين تلافيف السرد يتسرب الميث, كما يتسرب بين الواقع وبين ادراكنا لهذا الواقع, إذ لا وجود لواقع خارج ادراكنا, فالميث يولد في الهوة او المسافة التي تفصل الذات عن كنه الحقيقة أو واقع الأشياء.

ويقوم هذا الميث في <<الساحة الشرفية>> بأربع وظائف; هي:

1 - تأكيد الهوية دخل الاختلاف. فهو ينتعش في وعي الشخوص حين يبدأ زمن تقديم الشهادة, لانه لا وجود لميث دون شهادة, وبالتالي دون متواليات حكائية يتم حكيها.

2 - تأسيس معرفة مضادة لمعرفة السلطة الآسرة.

3 - نسج متن حكائي جماعي سيري مضاد للتفتيت والاستفراد.

4 - إعطاء صورة عن انسجام معين للجماعة المنتجة له. (9)

واشتغال هذه الوظائف وتضافرها في <<الساحة الشرفية>> هما اللذان انتجا صورا ذات قيمة تفسيرية معيارية أخلاقية في اطار ظرف تاريخي وثقافي معين. فالميث الروائي هنا هو قراءة وتأويل لسياق موضوعي معطى, وفضاء يتجلى وينكشف فيه لعب صراع الذاكرة مع النسيان, وتتبادل فيه الأدوار جدوة المتذكر ورماد المنسي.

وكما هو الشأن بالنسبة للصور المتخيلة او الواقعية, نرى الميث السردي يتشكل في اطار مزدوج المعنى, له مشهديته الخاصة التي يتقاطع فيها المعنى السردي (= الوصف) مع المعنى الدرامي (=الحوار) لمخاطبة الخيال الجمعي أكثر من مخاطبة العقلاني والواقعي, ولتهيئ لحظة المراجعة كصحوة تقف في وجه التشويه المتخيل للواقع بفضل التقاطب بين الصورة القبلية والصورة البعدية في صيغة إقرارات واعترافات (أظن, اعتقد, خيل إلي, كنت ارى, أعترف. . .) من أجل الايهام بخدمة الموضوعية والواقعية وتقديم الحقائق الصحيحة والتقويم الصائب, وتبديد الأوهام عن طريق الانصاف والصدق واللاانحياز, والإخلاص في التصوير المؤسس على المعايشة والعيان والمخالطة والمعاشرة. (10)

4. 6 رو اية الرؤى والرؤيات

وربما من هذه الزاوية, وبسببها, كانت <<الساحة الشرفية>> رواية الرؤى والرؤيات باقتدار, لا رواية ايديولوجيا أو رواية شهادة وتسجيل لواقعة الاعتقال. ولن نتطرق الى العلاقات المتشابكة بين الراوي والرؤية والشخوص, لأننا ندرك- مع روجر فاولر relroF regoR في كتابه <<اللسانيات والرواية>>- ان العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات; من ناحية فعلية; هي علاقات لا نهائية, وأن النظر إليها من منظور المقتربات التي تشدها الى بعضها قد لا يفضي الى الكشف عن <<الأفكار السرية للأبطال>> حسب قول توماشفسكي. (11) ذلك لأن <<الساحة الشرفية>>; بما هي معمار سردي حداثي; تفتح فضاء لتلاقي الرواة, وتعانق الرؤى والرؤيات. فهناك: <<الراوي السارد>> و؛الراوي المصاحب>> و؛الراوي المشارك>> و؛الراوي المراقب>> و؛الراوي

المحايد>>, وهناك: <<الرؤية الخارجية>> و؛الرؤية الداخلية>> و؛الرؤية الثنائية>> و؛الرؤية المحايدة>>.

4. 7ثراء الساحة آت من تداخل مظاهرها ومكوناتها

ومن خلال كل هذه الرؤى والرؤيات تترشح مكونات عالم الرواية, وتنضبط مظاهره كنص أدبي في مظاهر ثلاثة; هي:

المظهر اللفظي: وهو الرؤى التي تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني.

المظهر التركيبي: وهو النص الروائي بوصفه تركيبا ناتجا عن المظهر اللفظي.

المظهر الدلالي: وهو المترشح عن المظهرين السابقين.

فبتداخل هذه المظاهر الثلاثة في علاقاتها الذاتية بصورة حميمية أصبح لنص <<الساحة الشرفية>> ثراؤه وتوهجه وقدرته على التجدد باستمرار مع كل قراءة.

5 - اجورا aroga الحكي الدائري

1 .5الصورة الذكرى

ويمكن هنا أن نعتبر الصورة الشمسية التي أخذت لاشخاص السرد الرئيسيين في متسع الحديقة قرب النافورة الصغيرة, قبالة شجرة النارنج في <<الساحة الشرفية>> هي البؤرة التي تندلق منها أضواء الحكي, وهي الرحم التي تتولد فيها, وتتوالد منها كل التداعيات, وكل الحيوات الخاصة بأشخاص الرواية في مصائرهم داخل السجن وخارجه. فهي الذكرى الحية بالفعل, إذ لم لو تكن لما جرت هذه المياه الأسيانة الصافية في أودية السرد التي فجرتها <<الساحة الشرفية>> باقتدار فني عال, وصنعة محكمة.

2 .5 أجورا الحرية. . أجورا المر اقبة

وإذا كانت الساحة العمومية agora'l قديما عند الاغريق والرومان تتسم بكونها فضاء للتمسرح, ومتنفسا للاختلاف والتنوع. تتم فيه التجمعات, وتلقى فيه الأسئلة السياسية والدينية والاقتصادية والاجتماعية, وتمارس فيه الخطابة, والبيع والشراء, وتتداول فيه شؤون الدولة/ المدينة. فإن <<الساحة الشرفية>> هنا تأخذ معنى مغايرا, فهي فضاء للعرض والمراقبة والردع

والتحقير والاذلال, يصادر فيها التحاور الحميم, وتحصى فيها الهمسات, وتقنن الحركات, ويعطى فيها الهواء والشمس بمقدار يفجع العينين والرئتين, ويبخس الجسد.

5. 3 الحكي الدائري

لقد انبنت <<الساحة الشرفية>> على تقنية الحكي المشجر والسرد الدائري. فالسارد يقول في نقطة بدايتها: <<عندما وصلت الى براندة في تلك الأيام من شهر غشت كانت سنوات الجفاف فعلا قد قست نوعا ما على تلك المناطق الجبلية المنيعة>> (ص: 5), وفي نقطة النهاية يقول: <<وصلت الى براندة في وقت متأخر من يوم الخميس الذي تلا الاحتفالات الصاخبة بذكرى 20 غشت>> (ص: 532). فهل هذه التقنية السردية مجرد لمسة فنية؟ أم لها دلالة أقوى وأعمق؟ يلوح. لنا انها تختزن دلالة عميقة, وهذه الدلالة هي الاشارة إلى أن الفراغ المقرف والمقيت هو سيد المكان والزمان, وإلى أنه لا تحول إلى الأمام وقع رغم كل السنوات التي مرت, والتضحيات التي بذلت.

صحيح ان انقفال الدائرة هو انقفال للحكي ذاته, ولكنه انقفال كذلك على الثبات وعلى الاطروحات والسلوكات التي لم تخلخلها دماء التضحيات والهزات. فالحالة هي قدر كالح ثابت مصمت, و؛الماضي يعود>> (ص: 241) ولكن- كما يقول مصطفى الدرويش- <<بأي ثمن يعود هذا الماضي>> (ص: 241)؟! ذلك هو لسؤال الزلزال.

6 - رو اية البحث عن الحقيقة والحرية

وأخيرا: فإن رواية <<الساحة الشرفية>> هي رواية البحث عن الحقيقة والحرية والاختلاف والخيال, وسيرة جماعية للذين رفضوا التشيؤ والقولبة, وأشعلوا ذواتهم لكي يكون الاختلاف فسحة الكائن ورهان المستقبل الخلاق, وتكون الحرية والديمقراطية نبض الوطن الأعلى... وليست شهادة تؤرخ لحقبة سوداء من وقائع الاعتقال والقمع السلطوي, وإنما هي قفزة نوعية بالمخيال السردي إلى تخوم الحداثة الروائية بمعناها الشامل.

---

* قدمت هذه المداخلة في اطار برنامج <<قال الراوي>> الذي عقد فيه (نادي فكر وفنون) بتنسيق مع مندوبية وزارة الثقافة والاتصال بمراكش جلسة أدبية خاصة برواية <<الساحة الشرفية>> للاستاذ عبدالقادر الشاوي يوم السبت 30 مارس 2002م على الساعة الخامسة بعد الزوال برياض الثقافة.

** وللتذكير: فان رواية (الساحة الشرفية) قد صدرت عن منشورات الفنك سنة 1999م في 248 صفحة, ووضع غلافها الفنان بوشعيب الهبولي, ونالت جائزة المغرب للكتاب سنة 2000 م.

9

الخصائص المتناغمة في رواية (التوأم) لفاتحة مرشيد

فاتحة مرشيد اسم منقوش في سماء الشعر والسرد العربيين بحروف من نور، لا يكاد يذكر إلا وتُذكر معه الفرادة والجِدَّة والإدهاش. كلما قرأت لها رواية انهالت عليك الأفكار والرؤى من حيث لا تحتسب. فمع كل لقاء بها في رواية ما من رواياتها تفاجأ بالبناء المتماسك لأحداثها فهي مدرسة في فن السرد خاصة، يستحيل على العين النقدية شرقا وغربا أ ن تتجاهلها، وإلا تكون قد تجاهلت نفسها، ونفتها.

فهي شاعرة روائية استطاعت باقتدار وتبصر أن توفق بلين الحقل العلمي والأدبي، وأن تنتقل بين أجناس أدبية مختلفة ببصيرة وحكمة قلما تأت لغيرها من المبدعين، واتجاهاتٍ مختلفة، جعلت السرد لديها كونا من السحر فوَّارا بالأبهة والمتعة.

ونعتقد أن هذا راجع إلى اتساع معارفها، وارتيادها مختلف الحقول المعرفية الإنسانية؛ التي لا يمكن لأي مبدع أن ينتج شيئا متميزا إذا هو لم يشرب منها بحكمة عالية. فالدكتورة(فاتحة مُرشيد) سلكت هذا المهيَع، فأخصبت خطاها الإبداعية، وأعطت ثمارا في الشعر عالية النضج، جسدتها

الدواوين التالية: (ايماءات)الصادر سنة2002م، و (ورق عاشق) الصادرة سنة 2003م، و(تعال نمطر) الصادر سنة2006م، و(أي سواد تخفي ياقوس قزح) الصادر سنة 2006م، و (آخر الطريق أوّله) الصادر سنة 2009م، و(ما لم يقل بيننا) الصادر سنة 2010م، و(انزعْ عنّي الخُطى) الصادر سنة 2015م، وثماراً في السرد مدهشة وآسرة، دلت عليها الروايات الآتية: (لحظات لاغير) 2007م، و(مخالب المتعة) 2009م، و(الملهمات) 2011م، و(الحق في الرحيل) 2013م، و(التوأم) 2017م.

إنه تنوع إبداعي متتالٍ، يؤشر على انصهار الدكتورة فاتحة مرشيد في مجرة الكتابة بهمة العارف العاشق، لا بهمة الهاوي، فهي تجمع الكل الإبداعي في قطرة حبر عاشقة، وذلك لأن مشاعرها أثناء

الخلق تكون مشاعر الكون كله، لا تتحدد في شكل معين واحد، ولا في أسلوب وحيد الاتجاه. فالأفكار وما يعتلجُ في الذات وفي العقل الباطن، وما تكتمهُ الأسارير مع امتلاك الأدوات الابداعية ومواكبة التقنيات السّردية، ومعرفة استخدام مفاتيح الكتابة ونحت الأفكار، تُبنى و تولدُ على أساس أنها شكلٌ من أشكال الغليان الروحي يأتي مرةً شعراً، وتارةً روايةً، وأخرى قصّة.

وفي(التوأم) نتفيأ ظلال الحبّ. . . ولكنها ظلال من نوع آخر، لا تبعث على الراحة والسكون والاطمئنان، بل على القلق والحيرة والتوجس، وهذا ما يجعل من الحب في هذه الرواية لونا غير ذاك الذي تجسده الأشرطة السينيمائة، بحيث يبدو تارة دونَ كرامة و دون أموال و دون عيش كريم. وتارة دون فكر و دون حريّة ودون احساس حي، بل هو حبٌّ يضفره الكره والمستحيل والشره، ويباطه الصراع المقيت، يحاول أن يقتحم الغرف المظلمة ليكتب فيها استهاماته، وأن يقفز على جدران العادات والتقاليد، جدار القوانين والأعراف.

إن المرأة في (التوأم) تبدوهاجساً وقطباً مهماً في الفكرة والهدف والنتيجة، فيه نطلع على ما تعيشهُ المرأة عموماً من اضطهاد وحرمان بكل أنواعه وتصانيفه، ونتابعُ ومعاناتها، والضغوط المجتمعية المنصبة عليها، والأقنعة التي يستخدمها الرجل لاستغلالها واستخدامها جسراً لأهدافه ونزواته، وقتل إنسانيتها. ولذلك نرى حضور كثير من المعارف العلمية بلباقبة ومهارة في هذا العمل، كعلم النفس وعلم الإجتماع وعلم الآثار والتحف، وكل ما يدخل في المنظومة السينيمائة من معارف تقنية وفنية. فالروائية تُدمج هذه المعارف في بناء الرواية إدماجا تصبح معه لبنة من لبناتها الأساس، عكس ما يفعله بعض الساردين ممن يقحمون معارفهم التاريخية والنقدية والفلسفية في المتن السردي دون أن تكون متفقة مع البناء الفني والتخييلي للعمل. تعطي فاتحة مرشيد هذه المعلومات لتعميق البعد النفسي والاجتماعي للشخصيات ولتطوير الأحداث و تعميق النظر في الرواية، لكن رغم هذا الكم الهائل من المعلومات التي تزخر بها الرواية، تمتلك الروائية مبدأ البساطة الذي يتمظهر في اللغة و الحكي، وتبتعد عن التعقيد والغموض، وذلك ما أعطى لرواية عمقا إنسانياً ومتعة قرائية مسترسلة تروم السير بالقارئ إلى اكتشاف الذات الإنسانية وما يعتمل بداخلها من تناقضات تجمع الخير بالشر، والحب بالكره، والإقدام بالإحجام، والبحث عن الحقيقة والخلاص من لعنة الماضي.

تنفرد هذه الرواية بتعدد (موضوعات)ها اللافتة للنظر، و بثلاث سمات أساسية فيها بارزة:

أولها: متانة البنية المعمارية.

ثانيهما: المقاربة السينمائية من حيث الشكل والمضمون.

ثالثا: تشابك نفسيات شخوصها تشابكا تضاديا، يخصب التأويل.

ففصولها الأربعة تكتظ بما يغري بالمتابعة والكشف، لأنها تشكِّل لُحمة النص وسداته، إذ بها تم الهيكل الروائي، وهي: «لغز التوائم»، و«الحُب المستحيل»، و«الهَوَس الشبقي»، و«متلازمة ستندال»، ثم تليها (موضوعات)مُتمِّمة للنص الروائي ومُخصبة له، كموضوعة «الشيبانيين» المغاربة في فرنسا، والهوس بالتحف الفنية، والعزلة، والتسامح، وما إلى ذلك من قضاياعلمية وثقافية علمية. ولقد استطاعت الروائية ببصيرتها الفنية أن تروِّض هذا المُعطى العلمي وتذوّبه في نسيج النص السردي، وتجعلَ منه عنصرَ تشويق ينطوي على كثير من المعلومات المثيرة، التي هي أقرب إلى الكشوفات النفسية منها إلى أي شيء آخر، فهي قد وضعتنا أمام ثلاثة توائم. ولعل القاسم المشترك بينها جميعاً أنها لا تستطيع العيش بمنأى عن أنصافها المشطورة؛ لأنها تموت، بشكل أو بآخر، إذا ما انفصلت أو تباعدت قسرا.

وعليه؛فإن (التوأم) رواية مكتوبة بعين سينيمائية، لا لأن شخوصها الثلاثة يحترفون العمل السينمائي، بل لكون تعالقاتها النصيّة مع اقتباسات شذرية لعدة مخرجين سينمائين هي التي جعلتها أشد علوقا بهذا الميدان. ولاشك أن ضوء الحب هو الذي قاد هذه العين، فالمُخرج السينمائي الحالم مراد تزوّج من نادية بينما كان يُحّب شقيقتها نور، لكن هذه الأخيرة وقعت في حُب الروائي كمال الخلفي، وعلى الرغم من انفصالهما المفاجئ فإنها كانت تفكِّر به، وتريد أن تعرف لماذا تخلى عنها بهذه السرعة. فالرواية حقل ملغوم بالمفاجآت؛ أشدها عنفا وقوة مفاجأة "الحب المحظور" المتقد في فؤ اد مراد دون أن تشعر به نور، أو تعلم به نادية المنغمسة في عملها إلى حد التفاني.

فـ(التوأم) إذن؛

هي رواية مكتوبة بعين سينيمائة للشاعرة تشدتك إليها الخصائص المتناغمة التالية مجتمعة:

1. الثقافة الرفيعة التي تتوغل بك في حقول تتضامُّ، وإن ظهرت لمن ليس له عمق ثقافي متباينةَ الوشائج.

2. التجربة الكاملة الملمَّةُ بميكانيزمات السرد، ومناطق غواياته، التي تجعل المتلقي يتعرَّى من ثياب مألوفاته، ويلبس ثياب المسرود، وكأنها من نسجه.

3. الذوق المرهَف الذي يقود السردَ إلى تخوم الفتنة، ويمنحُ لكل نظرة دعامة، و لكل خاطرة ولمحة سنَداً، ولاشتغال الحيوات في الفضاء الروائي أساساً مُقْنِعا.

4. الخيال الذي يُغَذِّيكَ من شجرة ما لا يُرَى بفواكه لم تتذوق من قبل طعمها فيما وَلجَ إليه عقلكَ من بساتين الرواية وجنانها.

5. الضمير الفني الذي يوجه الخصائص السابقة حتى لا تنحرف أو تجور، ويضع لها الصُّوى حتى لا تضل وتقع في فخاخ الأهواء العمياء.

هي خصائصُ خمسٌ تفتحُ عيون جوانيتك على هذا الجسد الروائي لتكرع من بهائه مع أهليك وذويك كؤوس متعة بيضاء، لم يشُبها ابتذال أو حماقة حمراء. تسافر فيها مع المخرج السينمائي الذي يقول لنا صوتُ دواخله: " إنني لا أملك ترف الشكوى لأنني ببساطة، بالمفهوم المتداول، إنسان محظوظ، ويغبطني الكثيرون. . وربما ستجدون بدوركم أنه يجد ربي أن أشعر بالسعادة. . ومع ذلك".

هذه ال" ومع ذلك" هي مشكلة المشكلات التي ستجعل الأحداث تتبَرْكَنُ في الزمن النفسي للروائي كمال الخلفي وطليقته الممثلة (نور)، الشابة ذات الوهج الصاعق، و(نادية) المشتغلة في نفس المجال السينمائي الذي يشتغل فيه زوجها، و(موريس كوهن) المتهوِّس باقتناء الأشياء العتيقة والتحف الفنية وعرضها في الغاليري الخاص به، لأن الوله بها بالنسبة إليه أهون من الولع بالإنسان.

هل القدر هو الذي يجعلنا نقع في حب شخص ليس من حقنا الارتباط به؟

أكيدٌ أن هذه الخطوة هي التي عصفت بوجدان المخرج السينمائي، فهو قد عشق (نور) أخت زوجته(نادية)، دون أن يضع في حسبانه أن النساء وحدهن هن اللائي يمتلكن ترف الاختيار عندما يتعلق الأمر بالحب. فقد سبح من غير تفكير في نهر جارفة تياراته، فانتثرت أعضاء حياته على صخور الواقع المسنَّنَةِ، وفقد معنى الحياة حين خال أنه سيضع من يُحبه في قفصٍ يضمن عدمَ فقدانه، ولم يَجُل في خَلَده أن كل يقين بامتلاك الآخر ما هو إلا وهمٌ، وبخاصة .كما تقول الروائية ."إذا تعلق الأمر بحب بين البشر".

نعتقد أن رواية "التوأم" مدرسة في السرد، تُعلمنا الفروق بين الحرية والفوضى، وبين العاطفة المتَّزِنة والعاطفة المتهورة، وموقعهما من الجمال الفني. فالفن الجميل هو مدرسة التناغم كما هو مدرسة اكتشاف الجمال في أبسط الأشياء المحيطة بنا. فهل في ذلك عجب؟

شكري ضوء مغزول بيد القلب للشاعرة الروائية الدكتورة فاتحة مرشيد على هذه الهدية التي أحيت بها رميم حياتي

فاتحة مرشيد: التوأم، ط1، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء 2016م.

هوامش الفصل الثالث

8

(1) محمد منيب البوريمي: فضاء الهامش: المكان ونسقية السرد في روايات محمد زفزاف, مجلة <<ضفاف>>, العدد1, يناير 2002م, وجدة, ص: 49.

(2)المرجع السابق, ص: 50.

(3)نفسه, ص: 51.

(4)عبدالنبي ذاكر: صورة أمريكا في متخيل الرحالين العرب, منشورات الزمن, كتاب الجيب 31, ط1 مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء 1002م, ص ص: 7 ,8.

(5)المرجع السابق, ص: 11.

(6)نفسه, ص: 12.

(7)كولون ولسون: اللامنتمي, ترجمة: أنيس زكي, دار الآداب بيروت, ص: 95.

(8) المرجع السابق, ص: 145.

(9)عبدالنبي ذاكر, مرجع مذكور, ص: 84, وما بعدها.

(10)عبدالنبي ذاكر, ص ص: 86, 98.

(11)جماعة من الباحثين: نظرية المنهج عند الشكلانيين الروس, ترجمة ابراهيم الخطيب. ص: 189.

* قدمت هذه المداخلة في اطار برنامج <<قال الراوي>> الذي عقد فيه (نادي فكر وفنون) بتنسيق مع مندوبية وزارة الثقافة والاتصال بمراكش جلسة أدبية خاصة برواية <<الساحة الشرفية>> للاستاذ عبدالقادر الشاوي يوم السبت 30 مارس 2002م على الساعة الخامسة بعد الزوال برياض الثقافة.

الخاتمة

في نبض الغد ودمه .. وفي مدار الأمل وضوئه

1

بهذه الرؤي الإبداعية يتقوى رفضُ المبدع(ة)؛ ومعه المتلقي؛ للظواهر الخارجية العيانية، وينفسح أمامهما المجال لخلق عالمٍ مفارقٍ يستند إلى داخليته وجوهره المغاير للظاهر، فيتمثلان الحقيقة في أجلى حالات الصفاء عن طريق الرؤيا الكشفية باعتبار أن المعادلة العقلية قد تحتاج إلى أكثر من وسيلة للوصول إلى الحقيقة المطلقة. ومن هنا يتجلّى تماس الإبداع كبعد روحي تخييلي جمالي مع محلومات المتلقين، وتوقهم إلى خلق واقعٍ آخر يفارق الواقعَ الموضوعي، فالإبداع يلتقي مع غليان الدواخل واستيهاماتها في التعالي عن الظاهر بغية استشراف أبعاد ماورائية.

وإذن؛ فهو نزوع إلى الكتابة بحبر التخييل المضيء، وهو أيضا نزوع إلى البحث في مجال جمالي لِرَوْحَنَةِ الذات القلقة، والتسامي بها عن طريق تلاشي الحواس الظاهرية للاستمداد من ينبوع الذات بوصفها مصدرا لطاقةٍ كامنةٍ يتسرَّرُ في طبقاتها الإشعاع الروحي، وبحكم كونِه هكذا ينزع من الداخل إلى الخارج، ويحتضم الواقع ويتمثله عن طريق الرؤيا التي تُحيل التناقض إلى انسجام وأُلفة. وما نعنيه بالنزوع هنا ليس سوى تلك الحالة الوجودية التي يتلبسها المبدع(ة)، والتي يكون فيها ارتباطهُ(ها) بالعالم الحسي مشروطا بارتباطٍ آخر لاحِسّي، أي أن إبداعه(ها) يكون مظهرا شعوريا وميتافيزيقيا لا يرتبط بثقافة معينة، ولا بجنسٍ إنساني بعينه، بل هو تجربة حياة تهيأت له(ها) نتيجة تكامل معطيات ذاتية مع أخرى موضعية، فأتى كنظرة مخصوصة إلى الكون.

2

وبهذه الخطوة وضعتنا هذه الإبداعات المغربية الراهنة في عمق الكون، فَتَشَرَّبْناه منها أكثر مما تشربناه من غيرها من إبداعات وافدة، وعَلِقْناه كحاجة روحية و إبداعية، وكحبل سُرِّي يرتبط أصلا بالإنسان حيثما كان و أينما وُجِدَ، بقطع النظر عن لونه وجنسه ومعتقده وموطنه، إذ هو بهذا المفهوم لا يقتصر على مجتمع دون غيره، لأنه ظاهرة في المجتمعات الإنسانية، ونزعة طبيعية فردية في كل إنسان، واستجابةٌ لحنين الروح إلى مصدرها الأول عن طريق الكشف أو الاستغراق الذاتي قصد استجلاء عوالم خفية باطنية.

ولذلك؛ فإنها إبداعات انبثاقية من وجدانية أدبية ذوقية حدسية، تلاحظ الواقع، وتنقده إشارةً لا تصريحاً، وفيما هي تفعل ذلك بالأشياء المرئية والمعلومة، تشير إلى الأشياء الغير المرئية وتدل عليها.

هكذا تتقاطع فيها رؤيتان:

أ. الرؤية الإنسانية للإنسان

ب. الرؤية إلى استشفاف المجهول، واكتشاف ما يختبيء وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع اليومي الأليف

وعن هذا التقاطع وفيه يقول رُوبِرْتْ بْرُوكْ: " أنا لا أعني أي شيء ديني، ولا أي شكل من أشكال الإيمان، وإنما نزوعي الإبداعي في أساسه هو النظرة إلى الناس لذاتهم، وإلى الأشياء لذاتها". لأن لحظة الإبداع لدى المبدع(ة) ليست سوى لحظةّلتأمل، و لحظة إشراق معرفي تعتمد الحدس، وتتجرَّدُ من أعباء المذهبية والعرقية لتلج جوهر الإنسان، وتغرف من منبع الإلهام الكوني، ولو لم تكن كذلك في الذات الكاتبة لكانت الكتابة أقرب إلى التقريرية والموضوعية، والمباشرة منها إلى الإيحاء.

لا شك أن هذه النماذج الإبداعية المغربية التي تعرضنا إليها بعين أفق جمالي قد تعلمنا منها أن التعبير فيها، وفي كل فن من الفنون تتطور أسبابه مع الزمان، فيزداد القصد منه غموضا وخفاء، من خلال تغير هذه الأسباب، حتى ليتعذر علينا يومًا أن نقف على دلالة فن ما، إذ تحول بيننا وبينه أساليبُ للأداء جديدةٌ تقطع كل سبل التواصل المعتادة، ومن ثمة يتعيَّنُ البحث عن سُبُل أخرى جديدةٍ للتواصل مع هذا التطور في أساليب الأداء.

ولا ريب أن المبدع(ة) العبقري(ة) يُعرف بأنه يتخطى أدوات تعبيره، فتكون مُقومات إبداعه عابرةً الزمنَ، محتفظةَ بشيء لا يزول، ذلك أن العبقرية الحق تنفلت من وسائلها بعد أن تُسخِّرها، كأنَّ الذي بقصدها يفوق بأنفاسه أنفاسَ تعبيرها. التعبيرَ عنه، لم يزل تَفجُّر القصد يتطاير شَرَرُهُ منه، و على وجه يُجدِّدُ شبابها، ويكتشف فيها حضور الروح بوجهٍ يفوق بأنفاسه أنفاسَ تعبيرها. .

وهذا التجاوز والاكتشاف مشروط بالحرية، والحرية سِمَتُهَا أنها تقبل الشك، مثلها في ذلك مثل سائر القيم الإنسانية، إذ لا حرية و لا حقيقة أُنْجزت وفُرغ منها، فأمكن عرضها و كأنها العضلة قد قاومت وقاحة المرتاب، وكما أن الحقيقة لا تصاغ في القوالب، فكذلك الحرية لا تُبسط بالبراهين. والحقيقة لا أحد يتلوها علينا إذ هي عرضٌ لذواتنا على الواقع، بحيث لا مناصَ لنا من الدخول فيها على هَدْيِها. فالبرهان على الحرية للنفس أو للآخرين هو إنكار لها، ومنعٌ مِنْ أن تُحَرِّرَ. ذلك أنها لا برهان عليها، وبصفتها هاته نحيا فيها، نعانيها إلى حدِّالمخاطرة بأنفسنا من أجلها.

فهي لقاءٌ، ومن تعرف إليها أمست لديه حضورا خَلاَّقًا في الكيان وفي الأشياء، يراها في حدود ذاته وقد أخذت تتسع في تدريج بفعل ذلك الحضور، وفي المادة روحا موعودةً بالاكتشاف. أي أنها حضورٌ في العالم وفي الذات، وفي هذا «الشيء الأكثر» الذي يحمله كل إنسان وحده. ولهذا فإن مشيئة الحرية فينا هي التي تدفعنا إلى أن نخرق كثافة العالم كلها، فنُسخرها وكأنها مادة ابتسامنا الذاتي الفريد التي تساعدنا على اكتشاف حضور الروح فيما حولنا من عناصر مادية. فالكثافة حجبٌ لحضور الروح في المادة، ولذلك نراها كثيرة الترداد في المُنجز الشعري لأستاذنا السرغيني بوصفها مقولة دالة دلالة كلانية على هذا المنحى.

و إن الإبداع هو جسدٌ فردي يدفع كل واحد منا إلى أن يكون إنسانا، وجِدَّةُ فعلِ الخلق فيه هي خرق المألوف الناجز، وهي طبيعة المبدع بعينها منطلقة في مغامراتها لإنقاذ الإنسان الذي تدور في صميمه مأساة العالم. وما أصدق كَالِيغُولاَ في مسرحية كَامُو لما صاح: (ا أصعب أن تكون إنسانا!)، وبخاصة في زمن مُتَعَوْلِمٍ، ينذر أن تقع فيه على يوم للإنسانية أصيلٍ، فالعالم فيه هو عالمٌ في منتهى التسطح. . عَالَمُ من ليس له غدٌ و لا أملٌ

تضعنا هذه الإبداعات التي عرضنا بعضا من شياتها الجمالية في نبض الغد ودَمِهِ، وفي مدار الأمل وضوئه، فيها الكثير الكثير من اللؤلؤ الذي يسبي، ويرفع إلى أفق معرفي شمولي لا تخوم. . لؤلؤ مركوز في الصيرورة، مُزهر بفلسفات ذات عُمْقٍ كوني وحضاري حي. لغته لغةُ وحدةِ العمق الحاملة لجمالية التعدد وجوهرية الكلمة وكونيتها لدى الكائن الكامل، لا تلتبس، ولا تغدو.

محصورة أو مضللةً، و لا مستنفدة. فيها تتجلى الرؤى البانية أقوى ما يكون التجلي متعدِّدَةً في التوحد، فضاؤها التسامح والإدراك وليس التنابذ والانغلاق، والطقوس والرسومات. وذلك لأجل أن تكون حياتنا الصغير منصهرة في الحياة الكبيرة، فهي نحن ونحن هي. . . ولكن يبقى الإشكال في اختيار طريق الانصهار الأمثل درءًا للشقاء، وهذا الطريق ليس سوى الرؤية إلى الوجود بعين باطنه، لا بعيون بواطننا، إذ بهذه الرؤية سنضع خطانا في درب الطمأنينة، وحينها سندخل إلى السكينة الداخلية، وإلى التناغم مع الكون، والإصغاءِ إلى موسيقى معناه التي هي بألف نغمة ونغمة، كل نغمة فيها تتوافق مع المتخيل والحدس والوجدان، وتكشف ما وراء المعنى الكلي، وتأخذ المتماهيَ معها إلى قلب الأشياء وإلى الينابيع الخفية للحقيقة.

وهكذا تكون هذه النماذج قد أشرت على التميز المغربي راهنا في الإبداع، وأومأت إلي إلى انفتالاته الفنية والجمالية. فهي لُبُّ مَشهده مُتَّسِم بالجرأة في التخييل، والتميز في الإبدالات، والمُغَايَرةِ في الرؤى والرؤيات، ومُحَاقَلَةِ مَا لاَ يُحَاقَلُ لغةً وصورةً وتخييلاً. وهذا ما أهَّلَها لتصير جغرافيا إبداعية خاصة على مستوى الجغرافيات الإبداعية الكونية الحديثة.

فصوت المغرب الإبداعي الآن هو صوتُ الكونيِّ، فيه تَجِدُ الذاتُ الإنسانيةُ نَبَرَاتِهَا وحالاتِهَا واستشرافاتها وَأَرْضَهَا التي تحلُمُ بها وجَوْهَرَها المُفْتَقَد. وهذا الاتجاه إلى الكوني هو اتجاهٌ إلى الحرية والجمال، وقِيَمِ التناغُمِ الوجودي الذي به تكتمل الذاتُ وتتخصَّبُ وتتألَّقُ، وتتجدَّدُ سُلاَلَتُهَا في اللانهائي وكَأَنَّهَا شجرٌ أسطوريٌّ يشعُّ منه ندَى الأَبَد.

المصادر والمراجع

1. الكتب

1. القرآن الكريم

5. إنجيل لوقا

6.ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت 1955م. 2

7.جماعة من اللغويين: المعجم الوسيط، منشورات مجمع اللغة العربية، القاهرة 2011م.

8.عبد الغني أبو العزم: معجم الغني، منشورات دار الغني، ط1، الصادرة سنة 1421هـ/2001م. 9 . علي بن محمد بن علي الجرجاني(ت 816هـ/1413م): كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت 1403هـ/1983م.

10. موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط 1، (سلسلة المعرفة الفلسفية)، دار توبقال، الدار البيضاء 2004م.

11 . خوان غويتيصولو: علامات هوية، تقديم وترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، وزارة الثقافة، الرباط 2005 م.

12.الأمير عبد القادر الجزائري: كتاب المواقف، نقلا عن خوان غويتيصولو في كتابه علامات هوية.

13. هنري برونيل: **Henri Brunel** أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، **Le plus Beaux contes Zen suivis de l art des haïkus**

تر: محمد الدنيا، ومراجعة: محمود رزقي، سلسلة (إبداعات عالمية)، العدد 335، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 2005م – والأبيات من شعر الهايكو للشاعر سوسيكي **Soseki** من القرن19.

14 . عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. ط2 ذ، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء 1999م.

15 . تزفيتان تودوروف: الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار تبقال، الدار البيضاء 1990م.

16 . عبد الصبور شاهين: حديث عن القرآن. ط1، سلسلة (كتاب اليوم)، القاهرة، ديسمبر 2000/

17 . عبد الفتاح كيليطو: أبو العلاء المعري أو متاهات القول. ط1، دار تبقال، الدار البيضاء 2000م، .

18 . د. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات. سلسلة (عالم المعرفة)، العدد 265، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2001م.

19 . د. عبد العزيز حمودة: المرايا المُحمدية: من البنيوية إلى التفكيك. سلسلة (عالم المعرفة)، العدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418هـ/ أبريل 1998م.

20 . رولان بارث: التحليل النصي. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، سلسلة (ضفاف)، العدد2، منشورات الزمن، ط 1، الرباط، يناير 2001م.

21 . د. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000م173.

22 .رولان بارث: نقد وحقيقة. ترجمة: د. منذر عياشي، ط1، دار الأرض، الرياض 1413هـ.

23 . جلال المخ: ثورة القصائد على العقائد. كتاب المعارف، دار المعارف، سوسة، تونس 1994م.

24 . د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية. ط4، دار المسيرة للنشر والتوزيع بجدة ودار ابن حزم ببيروت 1418هـ / 1997م.

25 . أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت: 1094هـ/1683م): الكليات. ط1، قابلة على نسخة خطية و أعده للطبع ووضع فهارسه: د. عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، ببيروت1412هـ/ 1992م.

26 . مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974م.

27 . أبو العلاء المعري: لزوم ما لا يلزم. دار الكتب العلمية بيروت 1983م.

28 . عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ط6، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة 1959م.

29 . أبو العلاء المعري: رسالة الغفران ط6، تحقيق: د. بنت الشاطيء (=عائشة عبدالرحمان)، دار المعارف، القاهرة 1977م.

30 . مأمون فريز جرار: الاتجاه الإسلامي في الشعر الفلسطيني الحديث. ط1، دار البشير، عمان1404هـ / 1984م.

31 . د على العقائد. كتاب المعارف، دار المعارف، سوسة، تونس 1994م.

32. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ط6، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة 1959م.

33. د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، طبعة القاهرة1966م، وطبعة دار العودة ببيروت 1972م.

34. أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، بيروت1980م.

35. منير العكش: لقاء مع أدونيس، مجلة (مواقف)، العدد14/13، سنة 1971م3.

36. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت1971م.

37. محمد السرغيني: بحار جبل قاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د. ت.

38. أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء1967م، ص: 313م.

39. أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، لندن1992م.

40. إروين إدمان: الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، القاهرة، د. ت.

41. مصطفى الشليح: لا أناديكَ.. حتى أسميكَ بي، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط 2015م، ص: 61 .وكل الاستشهادات ستكون من هذا الديوان، وسنشير إلى صفحاتها فيه، دون الإحالة عليه مرة أخرى.

42. إليزابت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهي الشوش، لا طبعة، منشورات مكتبة منَيمنَة ببيروت ومؤسسة فرنكلين للطباعنيويورك1961م.

43. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت1978م.

44. أدونيس: سياسة الشعر، ط1دار الآداب، بيروت1985م.

45. أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت1985م.

46. أدونيس: الصوفية والسوريالية، ط1، دار الساقي، بيروت1992م.

47. محمود درويش: كزهر اللوز أو أبعد، ط1، دار رياض الريس، بيروت2005م.

48. د. عادل محمود بدر: التأويل الرمزي، ط1، دار مصر المحروسة، القاهرة2010م.

49. أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صائغ، ط1، منشورات دار النهضة العربية للتأليف والترجمة والنشر ببيروت ودار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ببيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ببيروت/نيويورك1963م.

50 . أ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم بالشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005م.

51 . عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، لا طبعة، الناشر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ، القاهرة، يونيو1995م.

52 . أمين نخلة: الأعمال الكاملة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1402هـ/ 1982م. 53 . محمد منيب البوريمي: فضاء الهامش: المكان ونسقية السرد في روايات محمد زفزاف, مجلة <<ضفاف>>, العدد1, يناير 2002م, وجدة.

54 . عبدالنبي ذاكر: صورة أمريكا في متخيل الرحالين العرب, منشورات الزمن, كتاب الجيب 31, ط1 مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء 1002م.

55 . كولون ولسون: اللامنتمي، ترجمة: أنيس زكي, دار الآداب بيروت.

56 . جماعة من الباحثين: نظرية المنهج عند الشكلانيين الروس, ترجمة ابراهيم الخطيب.

2 . الدوريات

57 . د. خليل الموسى: قراءة الخطاب الشعري المعاصر. مجلة (عالم الفكر)، العدد3، المجلد 29، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير/مارس 2001م.

58 . إلياس الخوري: مجلة(مواقف)، العدد45، سنة1983م.

59 . د. هدى الطحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العد 1+2، دمشق2014م.

السيرة الذاتية للكاتب

لأحمد بلحاج آية وارهام

* من مواليد مراكش

* دكتورة الدولة في اللغة العربية وآدابها

* شاعر وناقد وباحث في الفكر الصوفي والفلسفي، مهتم بحقوق الإنسان

* عضو اتحاد كتاب المغرب

* عضو بيت الشعر في المغرب

* عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية

* عضو لجنة المستمعين في هيئة الإذاعة البريطانيةBBC

* عضو اتحاد كتاب الإنترنيت المغاربة

*مشرف عام على كتاب(أفروديت) الدوري.

* شارك في عديد من الملتقيات الفكرية والأدبية والشعر بالمغرب وتونس والجزائر والسودان وموريتانيا وسوريا والأردن ومصر واليمن وفرنسا.

* تناول شعره العديد من الدارسين في مختلف الكليات بالمغرب والجزائر وتونس وفرنسا،على مستوى بحوث الإجازة ودبلوم الدراسات العليا والدكتوراه.

* نشر معظم إنتاجه الفكري والأدبي والشعري والصوفي في مجلات عربية ومغربية محكمة.

* حاصل على شهادة التفوق الفكري من المركز الثقافي المصري.

* حاصل على شهادة تكريم للأعلام والعلماء من الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب.

* حاصل على درع التميز والتقدير من ديوان العرب بالقاهرة.

* حاصل على وسام الاستحقاق الوطني من الدرجة الممتازة.

*ترجمت أشعاره وبعض أعماله النثرية إلى اللغات: الفرنسية والإسبانية والإنجليزية والبلغارية.

* حاصل على جائزة منظمة الكفاح الفلسطيني

* حاصل على جائزة لينين للثقافة والأدب من موسكو

* حاصل على جائزة المغرب للكتاب في صنف الشعر 2014م

* حاصل على جائزة الاتحاد العربي للثقافة عام 2020م

البريد الأرضي: ص. ب 461 مراكش/المدينة 40008. المغرب

البريد الإلكتروني: alkasida66@gmail. com

الإصدارات

أ. الدواوين الشعرية

1 - زمن الغربة 1979م

2. الكتابة على ألواح الدم 1984 م

3. العبور من تحت إبط الموت 1994 م

4. الطبعة الثانية، اتحاد كتاب العرب بدمشق 2000م

5. طائر من أرض السمسمة 1995م

6. ولائم المعارج 2003م

7. الخروج من ليل الجسد 2006م

8. حانة الروح 2007م

9. أطل علي 2012م

10. لأفلاكه رشاقة الرغبة 2013م

حاصل على جائزة المغرب للكتاب في صنف الشعر سنة 2014م

11. مصحف الأحوال يليه حديث الأشكال 2014م

12. معبر الأضداد / مع النص الفرنسي 2014م

13. ألواح على حائط الظل، منشورات سليكي أخوين 2018م

14 - في البعيد يتوهج كعازف الظلال منشورات مكتبة سلمى الثقافية2019م

15 - يصطاد ظله في ظهيرة العرفان

منشورات جامعة المبدعين المغاربة2020م.

ب . الدراسات والأبحاث

1- شعرية الحمَّامات 1997 م

2 - المَنزع الصوفي عند ابن البنَّاء 1997م

3 - الكتاب: راهنه ومستقبله في عصر المعلوميات، ط1 2000م.

4 - موقف ابن رشد من إشكالية المعرفة الصوفية 2001م.

5 - الزاوية الرحالية: مؤسسها وأذكارُها 2006م

6 - في تحولات الكتاب وجمالية التلقي 2006م

7 - الخط العربي وعلم الحرف: جماليات وأسرار . . دلالات ورموز 2007 م.

8 - جماليات الكتابة بالنسق الثلاثي: (مقاربة منفتحة لشعر مليكة العاصمي) 2009 م

9 - الرؤية الصوفية للجمال: (منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية) 2008م.

10 -الؤية الصوفية للجمال، الطبعة الثانية، منشورات ضفاف بلبنان 1435 ه2014 م، ودار الأمان، ومنشورات الاختلاف، 2014 م.

11 - أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش: (مقاربة وصفية تأويلية) 2010م

12 - الشعر العربي المعاصر في المغرب: (رهاناته ومنطقة تلاقي أشكاله) 2010م

13 - أوراق الرّباوي المكيّة: (مقاربة رصدية تأويلية لفضاءاتها وبنياتها) 2011م

14 - كطعم العذارى: دراسات نقدية في شعر الشاعرة المغربية نجاة الزباير 2012م

15 - يفكر وكأنه يصلي قراءة تحليلية تركيبية في فكر المفكر المغربي حامد بلخالفي 2012 م

16 - الجسد الروحي: فضاءات وأسرار: منشور ضمن مجلة عوارف الفصلية الفكرية المحكمة المتخصصة في الخطاب الصوفي، عدد 5/4، د. ت. مطبعة الطوبريس طنجة، المغرب. من ص: 210/179

17 - شرْحُ رَائِيَّةِ الجُنَيْدِ في التصوف للشيخ أبي العباس أحمد التجاني (1150 ه – 1230 ه/1815م)، ضبط وتحقيق، منشور ضمن مجلة (الجذوة) المحكمة التي يصدرها المجلس العلمي الأعلى بالمملكة المغربية، العدد الأول جمادى الأولى 1434 هـ / أبريل 2013م

18 - أبجدية الوجود (دراسة في مراتب الحروف ومراتب الوجود عند ابن عربي) 2013م

19 - أسماء استظللت بها (مقاربات لألوان من الشعر المغربي المعاصر) 2014م

20 - الكتابُ وَاقِعُهُ وَمُسْتَقْبَلُهُ في عَصْرِ اُلْمَعْلُومِيَّاتِ، ط2، دار دجلة، الأردن 2015م.

21 - الطريقة التجانية من التأسيس إلى الامتداد في أفريقيا وآسيا وأوروبا 2016م

22 - جماليات الحمامات في الحضارة العربية الإسلامية الفضاء والمتخَيَّل: بحث في الفضاءات: التاريخية والمعمارية والفنية والجمالية والثقافية للحمامات، وفي متخَيلاتها الشعرية والأسطورية والإيروتيكية والهُوامية، ط1، منشورات دارالكتب العلمية ببيروت و دار الأمان بالرباط، 2017م

23 -. أميون شعراء فصحاء من العصر العباسي والمملوكي: حيواتهم وطوابع أشعارهم، صدر في(كتاب المجلة)، العدد253، لا طبعة، الرياض، ذو الحجة 1438هـ.

24 - خطاب الأحوال في التصوف المغربي أنماطه وخصائصها وغاياتها، ط1، منشورات مؤسسة علوم الأمة للنشر والتوزيع بجمهورية مصر العربية، 2018 م.

25 - خطاب الأحوال في التصوف المغربي، ط2، مؤسسة علوم الأمة للنشر والتوزيع بجمهورية مصر العربية، أبريل 1440هـ/2019م.

26 - نفَسَان من اللانهائي قراءة في باطن حروفهما، منشورات دار كتبنا بالقاهرة 2018م.

27 - ديوان الحمَّامات: صنعه وضبطه ووثق أشعاره وخرَّجهات عروضي وقدَّم له: أحمد بلحاج آية وارهام، ط1، منشورات مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن 2019م.

28 - الأبجدية الموازية: بحث في العلاقة الجدلية بين دلالة الأبجدية على النفَس الرحمانية وبين دلالتها على مراتب الوجود، ط1، منشورات مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن 2019م.

29 - كفراش يشرب المصباح: عشر رؤيا للشعر والتصوف، ط1، منشورات مقاربات للنشر والصناعة الثقافية، فاس 2019م.

30 - شرح رائية الجنيد في التصوف للشيخ أبي العباس أحمد التجاني، حققه وضبطه وعلق عليه وقدم له: د. أحمد بلحاج آية وارهام، ط1، منشورات دار القرويين للنشر والتوزيع، القنيطرة 2020م.

الفهرس

الإبداع توسيعٌ للإمكانات الروحية للغة وللإنسان

مطلقا، لا يبحث الإبداع عن لغز الوجود كما الفلسفة، وإنما هاجسه المطلق هو تأسيس وجود للوجود، وبناء معرفة عليا خاصة ومفارقة للمعرفة المتداولة.

فالمبدع المعاصر هو بؤرة التلهبات، ومصهر الثقافات، ما يَنْفَكُّ – وباستمرار- يتفاعل مع التيارات الإبداعية الكبرى في خرائط العالم، لتوسيعِ الإمكانات الروحية للغة وللإنسان باعتباره كائنا منفيا في جنون اللغة، ولاختراق كثافة العالمِ وعتماته النابحةِ وحدودِ قِيَمِهِ المعيارية.

وتحت ضغطِ هذا الهاجسِ تكون الكتابة مَنفَذَ خَلاَصِه.. خلاصٍ من الاحتراق بالاحتراق.. احتراقٍ بالتجربة وفيها ومعها. والتجربة سباحةٌ ومغامرة في أدغال وأحراج وأنهارٍ مرئيةٍ، واصطدامٌ بالشبكاتِ العنكبوتيةِ وأوديةِ السيليكون، وبعواصفِ اجتثاث الثقافات الأصلية التي هي مَشَاتِلُ طبيعيةٌ للذاكرةِ الشعرية وللخيالِ البِكْرِ.

د. أحمد بلحاج آية وارهام